УКРАЇНСЬКА ГРАФІКА XVI-XVIII СТОЛІТЬ

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА. ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. Д1. Т. РИЛЬСЬКОГО



Д. В. СТЕПОВИК

УКРАЇНСЬКА ГРАФІКА XVI-XVIII СТОЛІТЬ

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ

КИЇВ
«НАУКОВА ДУМКА»
1982

В монографии исследуется история украинской графики от зарождения в XVI ст. ее репродукционных форм (гравюры) до конца XVIII ст. На обширном фактическом материале освещаются проблемы эволюции образной системы и стилей, анализируются роль реалистической детали, вопросы передачи образа человека, его окружения и бытовой ситуации, секуляризации украинского графического искусства в целом. Важное место отведено характеристике формообразующих и выразительных средств — особенностям рисунка, композиции, трактовке временно-пространственных соотношений. Детально рассматривается жанровая структура — портрет, титульная и текстовая иллюстрации, пейзаж и натюрморт, панегирическая и геральдическая гравюры.

Издание богато иллюстрировано.

Для искусствоведов, художников, преподавателей и студентов художественных учебных заведений, ценителей искусства.

Відповідальний редактор

В. А. Афанасьев

Рецензенти

М. М. Гордійчук, С. В. Мишанич, Ф. П. Шевченко

Редакція літературознавства та мистецтвознавства

К $\frac{4903040000-082}{М221(04)-82}$ 604-82.

© Видавництво «Наукова думка», 1982

ВСТУП

Художнє відбиття дійсності неможливе без її всебічного пізнання, освоєння й осмислення. Справжній твір мистецтва є «пропущеною» крізь чуттєвий, розумовий і світоглядний апарат художника проекцією навколишнього світу. Завдяки внесеному в картину, гравюру чи скульптуру особистішому оціночному елементові відображене в них середовище стає не копією самого себе, а . сповненим усвідомленої цілеспрямованості «наслідуванням» природи, в якому бачив сутність мистецтва ще Арістотель. «Мистецтво не потребує визнання його творів за *дійсність»,—* підкреслював В. І. Ленін, коментуючи прирівнювання Л. Фейербахом релігії до поезії[1]. В іншій праці Ленін зазначав: «У всякій казці є елементи дійсності»[2].

Не цілковита тотожність і не абсолютна адекватність між дійсністю та її образом у мистецтві підтверджуються найвизначнішими літературно-мистецькими творами XIX ст.— доби класичного реалізму. З граничною ясністю писав про це французький письменник-реаліст Густав Флобер: «Мистецтво — не дійсність. Що б ти не творив, необхідно робити вибір з елементів, які вона надає»[3]. Розглядаючи художню діяльність в усій її складності й багатогранності, класики марксизму висловлювали важливі положення про особливості образного відтворення життя за різних суспільно-політичних формацій — від рабовласницького суспільства до капіталізму. К. Маркс неодноразово обґрунтовував тезу про те, що мистецтво є художньо-практичним освоєнням світу. В листах К. Маркса й Ф. Енгельса до Фердінанда Лассаля, Ф. Енгельса до Маргарет Гаркнесс та Мінни Каутської[4] містяться цікаві міркування про ідейність і реалізм, про природу реалістичного образу. Вони становлять теоретичну основу досліджень особливостей реалізму в кожному національному мистецтві, в різних видах його і жанрах,

розуміння реалізму як художнього методу.

Марксистсько-ленінська наука визнає, що реалізм у своїх класичних зразках склався лише в XIX ст., коли з'явилися видатні твори реалістичного мистецтва, сформувалася його естетична теорія, виник сам термін «реалізм». Але передумови для утвердження реалізму визрівали, звичайно, задовго до XIX ст. Більше або менше виявлені елементи реалістичного світогляду притаманні кращим майстрам усіх часів світового мистецтва. Орієнтація на дійсність хоча б у мінімальному масштабі — одна з характерних рис художнього мислення взагалі. І лише в процесі поступового пізнання людиною самої себе і ствердження її влади у природі ця риса переростає в суттєвий принцип, у метод творчості.

В українському образотворчому мистецтві реалізм як метод розкриття закономірностей життя, як соціальний аналіз художніми засобами дійсності вперше репрезентований творами Т. Шевченка, К. Трутовського, М. Пимоненка, С. Васильківського, А. Мартиновича, М. Мурашка та багатьох інших майстрів XIX ст. Вони відтворювали об'єктивну дійсність у реальних формах. Але творчості цих митців передували цілі століття нагромадження художнього досвіду в пізнанні суті природи і людини. Крізь призматичні й опосередковані способи відбиття окремих (нехай ізольованих одне від одного) життєвих явищ мистецтво еволюціонувало до прямого зображення життя як синкретичної цілості Тому не можна по-справжньому осягнути цінностей зрілого реалізму, не знаючи грунту, на якому він зріс.

Постановка питання про те, чи існував реалізм у пройнятому сильним агіографічним духом українському мистецтві XVI—XVIII ст., заслуговує на особливу увагу з ряду причин. Насамперед без з'ясування спадкоємності ціннісних орієнтацій художників різних епох на реальний світ не в усьому зрозумілий перехід від релігійного мистецтва до світського: адже суспільна роль церкви й релігії в XIX ст. **була** не меншою, ніж у XVIII ст. Якщо покладатися лише на «тематичні» визначення в мистецтві, не осягнувши образних структур творів видатних графіків XVIII ст. (Г. Левицького, А. Козачківського, І. Филиповича) і XIX ст. (Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, П. Мартиновича), то між ними легко утворити прірву, яка насправді була б ілюзорною, бо глибинний зв'язок між майстрами обох століть, що випливає з внутрішнього ладу і соціально-культурної основи їх творчості, безсумнівний. Нарешті, заслуговує на подальше уточнення гіпотеза про нібито адекватність у мистецтві світського й реалістичного елементів, хоча численні спостереження свідчать про наявність і провідну роль останнього також в релігійних композиціях.

Ці аргументи логічно підводять нас до предмета дослідження — української графіки (рисунка, книжкової гравюри і естампу), яка в хронологічних рамках XVI—XVIII ст. посідала серед інших видів образотворчого мистецтва особливе місце, відчутно впливаючи на розвиток живопису і скульптури.

Вагомість проблем реалізму в графіці обумовлюється трьома її рисами. По-перше, графіка, особливо ілюстративна гравюра, щільно пов'язана з літературою, з живим словом, яке далеко не завжди було канонічним, будило думку, кликало до полеміки, проводило прогресивні для свого часу ідеї. По-друге, твори графіки, на відміну від іконопису, не належали до об'єктів моління і поклоніння [5] і тим самим були частково звільнені від суворого церковного регламенту. По-третє, графіці притаманні — внаслідок її видової специфіки — особлива чутливість до всього нового і здатність до швидкого поширення.

Згадані риси значною мірою були властиві й мініатюрі XI—XV ст., яку часто відносять до графіки. Середньовічна мініатюра також пов'язана з писемністю, відносно вільна від клерикальної цензури і по-своєму «рухлива», але в цілому вона досить далека від зображення реальної дійсності, її тематично-образний лад близький до ікони і фрески. Отже, усе залежить від змісту й наповненості вигідних і позитивних переваг графічного мистецтва, від використання цих переваг або для фетишизування ірраціонально-аскетичних доктрин, або для орієнтації на людське буття.

З погляду наявності реалістичних елементів між середньовічною мініатюрою, з одного боку, і мініатюрою, гравюрою та рисунком XVI—XVIII ст., з другого, існує принципова відмінність. Вона — у різних ступенях умовності зображення, трактуванні простору, системі символів, співвідношенні фігуративного й орнаментально-декоративного образу. Але основна відмінність полягає у неоднаковому ставленні художника до людини та у визначенні її місця у світі.

Типаж людини у мистецтві середніх віків мислився лише в рамках божого промислу — свого роду глобальної, раз і назавжди даної незмінної програми. Поза цією програмою вона стає легкою здобиччю сатани. Людина, згідно з віровченням, повністю залежна від дії надприродного єства, вона — втілення боротьби світла й темряви, добра і зла. Ця вдало збалансована ідеалістична філософія різких контрастів давала митцям епох раннього і зрілого феодалізму матеріал для створення сповнених великої емоційної сили образів у мозаїках, фресках, рельєфах, різьбі, іконах, мініатюрах.

Вичерпавши свої можливості і втративши здатність розвиватися, теократична художня система була поступово замінена новою, антропоцентричною, що розвинулася під впливом прогресивних змін епохи Відродження. Ця заміна характеризується зростанням революційних зламів, що сталися тоді в чуттєвій, поняттєвій, логічній сферах свідомості, в науці, мистецтві, в суспільному житті. Ця заміна не мала нічого спільного з механічною перестановкою традиційного й нового, навпаки, «генетичний код» традицій органічно увійшов до нових відродженських культур; вона змістила ціннісні акценти в мистецтві, перенісши примат з ідеально-споглядального на реально-прекрасне. «Середньовічне мистецтво,— пише радянський естетик С Аверінцев,— бере речі передусім в тому аспекті, який вловлюється «спогляданням», а не чистим «вглядуванням» і не чистим «спостереженням». Інакше кажучи, воно ставить на перше місце не «красу» речі, тобто гармонійну правильність її ейдосу, і не «реальність» речі, тобто її охопленість системою причинно-наслідкових взаємин, а притаманну речі самототожність геральдичної постаті, її «побутовість», яка є знаком «простого буття» («esse simpliciter»). Пізніше, коли цей тип світовідчуття вичерпає себе і почнеться шлях новоєвропейської культури, все міняється. Для Рафаеля річ насамперед гарна, для Караваджо — передусім реальна. Обидва підходи різко протистоять один одному; і сама гострота напруженості між «естетичним ідеалом» і «життям, яким воно є»,— характерна риса мистецтва Нового часу від болонців та караваджистів до Енгра й Курбе... Новоєвропейський антропоцентризм кидає виклик середньовічному онтологізмові» [6].

Парадокс епохи Відродження полягає в тому, що всі зрушення в ній (початок формування буржуазних націй, раціоналістичне витлумачення механізму розвитку природи, людини й суспільства, піднесення світської науки й культури) почалися нібито з оглядання назад, в глиб історії, з прагнення відродити (звідси і назва епохи) античну давнину.

«З падінням Константинополя нерозривно зв'язаний кінець середньовіччя. Новий час починається з повернення до греків»,— писав Ф. Енгельс[7]. Звичайно, ні про яке пряме відродження (в розумінні реставрації) культури рабовласницького суспільства не могло бути мови. Колишні здобутки греко-римської цивілізації використовувалися як претекст для становлення цілком нових і неповторних суспільних відносин. В літературі та мистецтві образи класичної давнини по-новому осмислені й поставлені, так би мовити, на нові п'єдестали. Ф. Енгельс писав: «У врятованих при падінні Візантії рукописах, у виритих з руїн Рима античних статуях перед здивованим Заходом постав новий світ — грецька стародавність; перед її світлими образами зникли привиди середньовіччя; в Італії настав нечуваний розквіт мистецтва, який був ніби відблиском класичної стародавності і якого ніколи вже більше не вдавалось досягти... Духовну Диктатуру церкви було зламано...»[8]. Ф. Енгельс вважав, що в цю переломну епоху мало місце пробудження населення Європи «від довгої зимової сплячки християнського середньовіччя»[9].

Диктатуру церкви, клерикалів справді було зламано, однак християнська ідеологія продовжувала давати величезну більшість сюжетів для образотворчого мистецтва епохи Відродження і наступної за нею епохи Просвітительства. Лише роль людини в цій класичній світовій міфології докорінно міняється, вона стає «мірою всіх речей». Утвердження людинолюбства як найбільшої суспільної цінності наповнило новим пафосом художні образи і християнської (євангельські й житійні сцени), і світської (портрет, побутові сцени) тематики. Більше того, епоха Відродження спричинилася до появи в мистецтві такого унікального явища, як «накладання» однієї тематики на іншу: прочитання біблійних персонажів крізь конкретно матеріалізовані, осучаснені середовище, деталь, одяг, тип обличчя і, навпаки, зображення історичної події в міфологічному контексті. Синтез небесної й земної ієрархій створив передумови для розвитку надзвичайно цікавої м і ф о - р е а л і с т и ч н о ї х у д о ж н ь о ї с и с т е м и, особливості якої вивчені на сьогодні недостатньо.

Міфо-реалістична система в образотворчому мистецтві виникла на грунті попередньої — міфологічної, трансцендентальної, містичної системи середніх віків. З часом розрив між ними дедалі зростав, бо співвідношення міфічного і реального мінялося на користь останнього. Принадність міфо-реалістичної системи — в її перехідному становищі між стародавнім мистецтвом міфа і новітнім мистецтвом об'єктивної художньої правди, в зародженні у ній прогресивних тенденцій, у тому, що вона виробила оригінальні образність, поетику, стилі. Нарешті, не може не привернути уваги зв'язок згаданої системи з народною творчістю — безпосередній, воістину генетичний, набагато тісніший за подібні зв'язки в рабовласницькому і феодальному суспільствах. Сама міфологія тут багато втратила від свого статусу офіціальної доктрини, наблизившись до поетичного ладу народного мистецтва.

Корені культури епохи Відродження глибоко проникли в грунт російського, українського і білоруського мистецтва. Як свідчать дослідження радянських вчених І. Голеніщева-Кутузова, М. Алпатова, Д. Лихачева, М. Конрада, О. Білецького, В.Свєнціцької, Я. Запаска, Ф. Шевченка, П. Жолтовського, Г. Логвина, В. Пічети, А. Флоровського та інших, шляхи розвитку культур східнослов'янських народів невіддільні від Ренесансу, хоча ці культури завжди залишалися глибоко своєрідними. «Проблема «Росія і Відродження»,— писав О. Сидоров,— це незрівняно важливіша і глибша тема, ніж питання про

те чи інше «переймання» західних деталей чи про якийсь «вплив» певної європейської школи на наших майстрів. Мова йде про великі й значні явища ідеологічного порядку, виявлені в мистецтві з такою ж наочністю, як і в інших галузях культури. І поставивши так питання, ми зобов'язані зразу ж відзначити, що серед усіх інших видів нашої художньої практики графіка особливо чутливо реагувала на нові віяння. В мініатюрі й гравюрі кроків до реалістичного сприйняття світу було зроблено в нас більше, ніж в галузі інших мистецтв»[10]. Українська графіка XVI—XVIII ст. також увібрала багато передових ідей епохи Відродження, була одним із художніх її виявів. Еволюція міфо-реалістичної системи упродовж XVI, XVII і XVIII ст. простежується в українській графіці, можна сказати, з класичною повнотою й послідовністю.

Мета даної праці — дослідити поступальність змін у графіці України, виявити особливості процесу розвитку реалістичних елементів від їх майже непомітного й підпорядкованого становища до все зростаючої провідної ролі. Розв'язання цих питань включає не лише зміст і сюжетику творів, а й цілий комплекс художніх проблем графічного мистецтва, зокрема еволюцію образної системи, зміну стилів, зростання майстерності, особливостей творчого методу, розгалуження графічних жанрів. Мова йтиме про графіку у найбільш відповідному до XVI—XVIII ст. значенні цього терміна, тобто про гравюру й рисунок. Збережені до нашого часу рисунки відносяться, правда, до порівняно пізнього часу — першої половини і середини XVIII ст. Але багато попередніх гравюр, а також книжкових мініатюр та творів живопису дають можливість «реставрувати» своєрідність рисункового мистецтва з його високою культурою проробки деталі та загальною декоративною лінеарністю. Усе це дозволяє досліджувати графіку як вид образотворчого мистецтва. Кожній гравюрі — кінцевому результатові творчості — передувала велика підготовча (ескізна, рисункова, композиційна) праця, без дослідження якої неможливо осягнути творчого методу художника, застосування ним тих чи інших зображальних засобів.

Образну систему, стилі, метод, жанри української графіки XVI—XVIII ст. вважаємо за потрібне віднести до кола проблем реалізму в процесі його становлення. Як би не відрізнялися проблеми раннього реалізму від проблем зрілого (критичного) реалізму, між ними існує діалектична спадковість. Зображенням ідеального в матеріалізованих образах і предметах були зроблені чи не найрішучіші кроки в напрямі соціального аналізу — вершини і суттєвої риси зрілого реалізму[11]. А такі категорії реалістичного мистецтва, як типізація, єдність морально-виховного і пізнавального, перш ніж постати у своїх завершених якостях, пройшли ранні форми реалізму. Отже, проблеми міфо-реалістичного мислення та заснованої на ньому системи творчості становлять безперечний історико-мистецький і теоретичний інтерес.

Історії української графіки приділяється пильна увага вже з початку XIX ст. Стародруками, їх текстами й оформленням цікавилися І. Котляревський, Т. Шевченко, М. Костомаров, І. Франко. Перші ґрунтовні розвідки з історії стародруків і гравюр належать Я. Головацькому, М. Максимовичу, А. Петрушевичу, Є. Рєдіну, М. Собку в XIX ст., Ф. Титову, К. Широцькому, С. Яремичу на початку XX ст. Видатну роль у дослідженні української гравюри та книги відіграли також російські мистецтвознавці І. Каратаев, Д. Ровинський, В. Стасов, В. Ундольський, польські Ю. Колачковський і Е. Раставецький, німецький вчений Г. Наглер. Важливі відкриття в галузі історії української графіки були зроблені радянськими дослідниками М. Гембаро-

вичем, А. Зерновою, П. Климентом, С. Клепіковим, Г. Колядсю, І. Крип'якевичем, М. Макаренком, С. масловим, П. Поповим, І. Свєнціцьким, О. Сидоровим. Інтенсивно розвивається наука про графіку XVI—XVIII ст. після Великої Вітчизняної війни. З'явилися монографії, статті про книжкову й станкову графіку цього періоду, про окремих майстрів, каталоги й інші довідкові матеріали.

При написанні даної праці була використана значна частина уже відомих досліджень, а також матеріали (переважно про гравюру й рисунок кінця XVII — поч. XVIII ст.), виявлені автором в архівах і збірках рисунків та гравюр. Йдеться насамперед про низку гравюр на міді українських майстрів, які виконували замовлення польських і литовських друкарень у 70—90-х роках XVII ст. Частково навознайдений матеріал опублікований у монографії «Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі» (1975). У повнішому обсязі він вводиться в науковий обіг тепер. Так, аналізуються окремі гравюри великого (42 сюжети) циклу ілюстрацій О. Тарасевича до віленського академічного видання 1682 р. книги Ф. Дрияцького «Thea - surus sacratissimae vitae passionis practiosissimi Jesu Christi in augutissimo missae sacrificio depositus. Per fulgentium Dryiacki» (далі в тексті скорочено: «Церемонії при св. месі» та «Відправа св. меси»), а також портрети, образи святих, титули цього й інших граверів— І. Щирського, Л. Тарасевича, Л. Крщоновича. Вперше дається розгорнута характеристика збереженим до нашого часу навчальним малюнкам з Києво-Печерської лаврської майстерні XVIII ст., визначається їх секуляризована, а подекуди цілком реалістична основа, близькість до академічної школи.

Хоча давня книга і гравюра вивчаються давно, тут ще є що шукати і відкривати. Про це свідчать нові публікації Я. Ісаєвича «Перші гравюри на мідів книгах друкарень України» (1979), «Наступники першодрукаря» (1981), ґрунтовні каталоги українських, литовських стародруків «Українські книги кирилівського друку XVI— XVIII ст., що зберігаються в Державній бібліотеці СРСР ім. В. І. Леніна. Вип. 1», Т. Каменевої й А. Гусєвої (1976), «Видання друкарні Вільнюської академії. 1576—1805» К. Чепене й І. Петраускене. Нагромаджені на сьогодні знання дозволили по-новому осмислити українську графіку XVI—XVIII ст. в контексті всеєвропейського культурного піднесення, викликаного епохами Відродження і Просвітительства, у світлі одного з найбільших в історії світової культури ідейно-тематичних і стилістичних зламів.

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ. ЗМІНА СТИЛІВ

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ. ЗМІНА СТИЛІВ

Тиражована графіка виникла на Україні в період завершального етапу розвитку ренесансної культури в Західній Європі, який прийнято називати пізнім Відродженням. Низка видатних звершень в науці й культурі, котрими сповнена вся історія Відродження, доповнюється запровадженням книгодрукування у східних слов'ян. Понад сто років довелося переконувати ортодоксів православної церкви в тому, що винахід Йоганном Гутенбергом друкарського верстата — не підступ німецьких єретиків, а геніальне відкриття розуму. Першодруки Івана Федорова зняли ореол унікальності з церковно-слов'янської рукописної книги, доступної небагатьом обраним, і вдихнули у книжкову справу нове життя. Відкрився шлях такій галузі мистецтва, як тиражована графіка.

Гравюра на Україні, як і в Росії, з'являється не в учнівському вигляді, а в довершених, художньо витриманих зразках. Ілюстрації й оздоби у книгах, надрукованих Іваном Федоровим,— не скромна проба рисунка і граверського штихеля, а професіональні твори, в яких все продумано й виконано на рівні тогочасних мистецьких стандартів.

Для вдалого дебюту гравюри на України були свої причини. Ренесанс як стиль і як спосіб художнього мислення широко запанував у Європі, в тому числі і в більшості слов'янських країн, ставши чимось значнішим за формотворчий засіб. Він був цілим художнім напрямом, способом художнього освоєння дійсності, звільненого від догматичного теоцентризму і спрямованого на творчий, сповнений гармонії людиноцентризм. Атмосфера відкриттів у природничих науках, розквіту мистецтв та гуманітарних наук спонукала людину заново оцінити саму себе, відчути далекосяжність своїх можливостей.

Вплив італійського Відродження на культуру народів Східної Європи збігся з остаточним визволенням цього вели-

кого регіону з-під гніту ординців Чінгісханового онука Батия. Краса і велич мистецтва нападниками не знищена і не забута, Русь була ворогами поневолена, але не підкорена ' Швидко налагоджуються традиційні культурні зв'язки Сходу і Заходу Європи. Творці нових російської, української і білоруської культур мріють відновити спадщину своєї спільної Вітчизни — Київської Русі — в усій її пишноті. Але старі часи відлинули безповоротно. Розпадається і гине під ударами турків-османів колишня політична суперниця і «культурно-мистецька колега» Київської Русі — Візантійська імперія. Корені візантійської писемності, візантійського мистецтва з їх приматами духовного, ідеального, вічного глибоко проникли у східнослов'янський грунт. Тепер з них проростають нові «рослини», генетично ще пов'язані із спадщиною, але за органічною структурою пройняті духом пробудження, весни людства. Інтуїтивний рефлекс до оновлення автохтонних художніх цінностей підтверджується і стимулюється освіжаючим подихом італійського Відродження, запліднюючи' гуманізм східних слов'ян життєдайними силами [2]. Починається копітка і тривала — не на роки, а на віки — праця по узгодженню філософсько-естетичних концепцій і формальних особливостей старовізантійської і новоренесансної художніх культур, внаслідок чого виникають нові цінності.

ВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ У ПОСТВІЗАНТІЙСЬКУ ДОБУ

Відродження, візантійський стиль, давньоруська спадщина і українська культура — цей вузол проблем уявляється надзвичайно цікавим для розуміння передумов появи і розвитку реалістичних тенденцій, початку одного з найбільших стилістичних зламів в українському мистецтві, яких воно зазнало протягом XVI—XVIII ст.

За багато десятиліть до запровадження друкарства на Україні починається зумовлений ренесансом глибинний процес оновлення всієї культури. Корінних змін зазнає художня література. Традиційно літописна, житійна і паломницька до XVI ст., вона виходить на обшири нових тем і жанрів, оживає у свіжих потоках думки. Чільне місце посідає полемічна проза, в якій відкривається простір для зіставлення різних думок, для пошуків істини. Схоластичний дидактизм середніх віків перестає бути нормою красного письменства. Ренесанс утверджується в мистецтві слова не лише як форма благозвучної мовної конструкції, а насамперед як розмаїте багатство думки. Цю рису бачимо у більшості тогочасних літературних жанрів — полемічних трактатах і памфлетах, віршах, декламаціях, діалогах, інтермедіях [3].

В образотворчому мистецтві перехід від традиційної (успадкованої від Візантії та Київської Русі) художньої системи до нової ренесансної не був різким. Це був поступовий, розтягнутий на багато десятиліть процес дифузного зростання культур, таких несхожих своїм філософським підгрунтям і; зображальними засобами. Еластичності та м'якості переходу від візантинізму до ренесансу сприяла народна творчість,, яка «згладжувала» у своїй стихії «гострі кути» обох систем, примиряла категоричні установки догматичного теоцентризму з ідеями піднесеного прославляння людини як найвищої цінності. Звичайно ренесансна культура внаслідок свого емпіричного і раціонального характеру мала більше «точок дотикання» з феноменом фольклору, ніж візантійська і навіть давньоруська. Тому поетична образність, притаманна народній течії образотворчого мистецтва, справляє вирішальний вплив на формування міської г рофесіональної культури на Україні.

Після оволодіння турками Константинополем в 1453 р. величезний регіон від Александрії до Новгорода, де розвивалося східно-християнське мистецтво, позбувся законодавчого центру, в якому віками генерувалися іконографія, стилі, специфічні зображальні засоби. Правда, спадкоємцем візантійських художніх традицій декларує себе монастирський Афон, але його культурний вплив на зовнішній світ після 1453 р. значно менший, ніж назавжди втрачений вплив Константинополя.

Однак художня система Візантії не анулюється. Вона множиться, локалізується, синтезуючись з місцевими мистецькими школами багатьох народів. У європейських народів вона запліднюється ідеями епохи Відродження. «Мистецтво східноправославної церкви,— пише болгарський учений А. Чилінгіров,— досягнувши задовго до періоду, який ми розглядаємо (XVI ст.— *Д. С)*, своєї кульмінації, що характеризується крайнім ступенем стилізації і спірітуалізації, стає у поствізантійську добу перед альтернативою — або загинути в сухому й нежиттєвому самоповторенні, перетворившись у шаблонну схему, або, запліднившись життєвими враженнями і зовнішніми впливами, знайти у собі сили для справжнього розвитку»[4].

Українське мистецтво може бути характерним прикладом другого вибору названої А. Чилінгіровим альтернативи. Формальне перетворення візантійських прототипів почалося в українському мистецтві задовго до XVI ст. під дією народного мистецтва, яке вагомо заявило про себе в період формування української народності (XIII—XIV ст.).?; Ще коли існувала Візантія і її культурний вплив на Північ тривав (доба династії Палеологів), українські архітектори, маляри, ілюмінатори книг були далекі як від «сухого нежиттєвого самоповторення», так і від копіювання власне візантійських взірців. Незважаючи на несприятливі умови для культурного розвитку за часів монголо-татарського іга, на землях Київщини, Переяславщини, Чернігівщини, Галичини, Закарпаття, Волині зароджувалися нові паростки мистецтва, був вироблений оригінальний місцевий варіант візантійського палеологівського стилю, спостерігалася зацікавленість романською й готичною архітектурою та скульптурою, живописом італійського Кватроченто (раннє Відродження).

На зламі XIV і XV ст. на Україну і в Росію прибуває частина митців з балканських країн, які, рятуючись від турецької навали, привезли із собою зразки південнослов'янських художніх культур, свій досвід, майстерність. Ця міграція спричинилася до так званого другого південнослов'янського впливу в Росії й на Україні, викликавши в образотворчому мистецтві поширення «балкано-візантійського стилю», відчутного в ряді пам'яток XV і навіть XVI ст.[6] Але найтісніше і найпослідовніше розвивалися зв'язки українського мистецтва з мистецтвом російським.

Різноманітні й надзвичайно корисні взаємини та впливи стикалися з хвилею народної творчості, яка синтезувала привнесені цінності сусідніх народів з автохтонними художніми традиціями й наново створюваними надбаннями[7].

Вже у XV ст. в провідному жанрі малярства — іконопису •— майже не зустріти не зачеплених місцевими переробками творів. Усі дослідники українського іконопису XIV—XV ст. відзначають його неконсервативний характер, свободу інтерпретацій, тенденцію до спрощення художньої мови. На жаль, збережені пам'ятки цього часу належать лише до невеликого гірського регіону України — Лемківщини й Бойківщини та лісової Волині, де був дуже сильний вплив цікавого художнього осередку в Перемишлі. Можна припустити, що і в інших районах України за умов відсутності централізованої регламентації щодо іконографії й стилю

в живопису мали місце значні місцеві особливості. «Риси індивідуального і народного витлумачення й розв'язання образу є яскравим свідченням децентралізації і демократизації художніх процесів, наближення мистецтва і художньої творчості до народу»,— цілком слушно зазначає В. Свєнціцька[8].

XVI ст. можна назвати вирішальним в розумінні віддалення українського іконопису від традицій візантійського й давньоруського малярства. Ті зміни, які мали місце в XIV і XV ст., відносяться до кола часткових переробок. Для панівної візантійсько-давньоруської художньої системи тоді ще не було створено альтернативи, рівної їй за силою впливу. Інакше було в XVI ст. На Заході розквітала художня культура Відродження, яка проникала і на Схід Європи. Вплив народної творчості на майстрів-професіоналів посилюється ще більше. Ось чому в осередках іконописання починається рух за надання іконі локально місцевого вигляду: досить інтенсивно «виправляється» типаж постатей, обличчя «слов'янізуються», розмір очей зменшується, зазнає змін загальний обрис обличчя і, зокрема, рисунок носа, рота і бороди[9]. В XVI ст. українська ікона позбувається багатьох рис доби класичного іконописання, прибираючи неповторних місцевих ознак і загальної стилістичної спорідненості з живописом західноєвропейського Відродження.

Створена в кінці XVI ст. ікона «Похвала богородиці» сконцентровано виявляє основні результати еволюції української ікони у поствізантійську добу. В зовнішності Марії та хлопчика Ісуса майже нічого не залишилося від давньоруської та візантійської стилістики. Типово східні лики, писані колись в темновохристих і брунатних тонах, стали тепер виразно слов'янськими, українськими обличчями рожевого відтінку, трактованими без площинно-графічної стилізації, світлотіньовими живописними засобами. З особливою майстерністю передано душевний стан Марії: легкий смуток, що чаїться в лагідному благальному погляді, в малюнкові припухлих уст. У візантійських і давньоруських типах ікони Одигітрії психологізація образу Марії була значно менше витонченою в нюансах, але категоричнішою: там досягалося не виразу смутку, а трагічного передчуття.

Декоративне оздоблення ікони «Похвала богородиці» візантійське схемою і ренесансне суттю. Мафорій традиційно зібраний у численні й дуже контрастно вимальовані складки; вони вже не лінійні і не площинні, а осяжні, з ілюзією природних заглибин і опуклостей. Тло золоте, як і на давніх іконах; шар сусального золота вкриває не гладенький левкас, а тиснений орнамент з мётивом стрічок і квітів.

На іконі є підпис знаменитого львівського живописця Федора Сеньковича. В самих фактах, що іконопис перестає бути анонімною творчістю, що майстер виражає не лише ідею моління, а й репрезентує етнопсихологічний «портрет» свого середовища і своєї доби,— полягає одна з особливостей іконопису переломного XVI ст.

Подібні зміни, хоча вони і не так глибоко зачепили іконографію образів, спостерігаються у поствізантійську добу в усьому ареалі країн розвинутого іконописання, включаючи регіони особливо ревнивого оберігання вірності оригіналам, символіці кольорів і лінійно-площинному трактуванню облич. Там зміни відбуваються в напрямі примноження цікавих для дослідження подробиць. «Нове й прогресивне,— писав про російську ікону XVI ст. О. Федоров-Давидов,— полягає в ускладненні сюжетики, у внесенні в релігійний живопис оповіді. Ця оповідність дидактичного і раціоналістичного характеру, розвиваючись далі, складає найцікавішу сторону живопису XVI ст. і є її прогресивним досягненням... Оповідність спричи-

нялася до жанровості; у зображення на іконах XVI ст. проникають світські мотиви і побутові риси»[10].

В іншій країні стійких іконописних традицій, у Болгарії, саме ці традиції в мистецтві правили за рятівне лоно, були, як пише болгарський мистецтвознавець С. Босилков, «навіть зброєю в боротьбі з асиміляторськими намаганнями завойовників». Але й тут «ікона стає більш оповідною і євангельський сюжет роз'яснюється дохідливіше. Суттєвих змін в іконографії не настає, але зростає кількість побутових подробиць, до ікони вводяться образи болгарських святих — від пустинника св. Іоанна Рильського до сучасних іконописцям мучеників XVI ст.— майстра золотарських справ Георгія Нового і шевця Николи Софійського, зарахованих до лику святих»[11]. Стилістичним вторгненням піддаються навіть твердині іконописних традицій — Афон, Сінай і Греція, не кажучи вже про Македонію, Сербію, Валахію[12].

Це століття було знаменним і для розвитку української книжкової мініатюри. В художніх осередках прикарпатських і волинських міст та монастирів формується місцевий стиль малюнка для рукописної книги. На візантійську композиційну схему наче «накладається» нова форма, пройнята життєрадісністю.

Багатовікова традиція символічних зображень, закладених у в'язі заставок і кінцівок, в геральдиці зооморфних ініціалів, здається наблизилася до вичерпання своїх можливостей. Образ-символ зводиться до рівня декоративної прикраси. З берегів рукописів зникають загадкові «тотемні» знаки, привабливі не стільки своєю таємничістю, скільки віртуозною технікою малюнка. Фігурна мініатюра стверджує духовну природу святих не символами, а психологізацією, оповідними формами, в яких закладені симптоми заперечення самої одухотвореності, заміни її персонажністю і побутовою сюжетикою.

Але ці «втрати» компенсуються незмірно важливішими надбаннями. Рослинний орнамент не змінив символіку як таку, а лише надав їй іншої семантичної основи. Засіб цілковитого записування пергаментного аркуша листям і квітами, створення з них подоби барвистого килима з центральним полем (Служебник, Новгородське, Холмське, Пересопницьке євангелія) йде від традицій українського народного декоративного живопису, зокрема настінного, зберігає його художнє і семантико-символічне значення, хоча рослини далеко не завжди належать до місцевої, частіше до середземноморської екзотичної (акантове листя, ананасова луска) та фантастичної флори. Зображення, які раніше у мистецтві східних слов'ян були загальновживаними і виражали конкретні значення (дерево життя, вода у вигляді хвилястої лінії), знаходять у новому ренесансному орнаменті або суто декоративне застосування (витке стебло, вазон, трилисник), або набувають цілком нового змісту.

У переосмисленні символів превалює тенденція порівнянь, заснована на спостереженнях взаємодії світла й кольору, предмета і середовища. Так, золоте тло, улюблене середньовічними мініатюристами, виражало, як і на іконах, ідею очищення, осяйний безгрішний світ, омріяне місто майбутнього. Цей образ взято, звичайно, з канонічних текстів, де порівняння із золотом, а також перлами, коштовностями, зустрічаються досить часто. «Його мур був збудований з яспису,— читаємо в Іоанна Богослова,— а місто було — щире золото, подібне до чистого скла... А дванадцять брам — дванадцять перлин, і кожна брама зокрема була з однієї перлини. А вулиці міста — щире золото, прозорі, мов скло» (Апокаліпсис, 21; 18, 21).

Скрипторії й ілюмінатори нового часу використовували золото не так щедро і з іншою метою. Золотою смуж-



Ф. Сенькович.
Похвала
богородиці. 1599.

кою обводиться край квітки, листка, предмета, постаті. Контур є акцентом, він допомагає відокремити, виділити деталь і весь образ, навіює враження, що на предмет падає, мовби підсвічуючи його, яскравий промінь. Подібним засобом користувався талановитий художник-мініатюрист з Волині Андрійчина [13]. У нього золото із символу помешкання праведників екстраполюється на «натуру» — воно передає звичайний світловий ефект. Це вінчик, утворений по краях квітки падаючим променем. Декоративність як така стає тут вираженням спостережливості, проникнення в суть природного явища.

Фігурні мініатюри еволюціонували до реальних взаємовідносин у природі не так інтенсивно, як орнаментальні. Зображення євангелістів, традиційні щодо композиції, свідчать про вірність художників візантійським іконографічним риторизмам. Тим паче цікаві спроби українських митців психологічно і навіть характеристично трактувати образ того чи іншого святого, встановити умоглядний «контакт» між ним і глядачем. Привітне усміхнене обличчя сивобородого старця (Григорія Двоєслова на мініатюрі Служебника першої половини XVI ст. [14]) мовби символізує настання нових часів у трактуванні традиційних образів: адже святі у візантійському мистецтві ніколи не зображались усміхненими. Лагідні очі, вуста, в яких наче застигло тепле слово, випростана постать Григорія, звернена до глядача,— все це промовляє про людину-індивіда, людину-характер, а не просто символ. В цьому образі з особливою ясністю читається ренесансна концепція гуманізму.

Українська книжкова мініатюра — пряма попередниця гравюри. Цікаві процеси в мініатюрі XVI ст. безпосередньо позначилися на тематиці, іконографії і стилістиці ранньої української гравюри.

Іван Федоров привіз до Львова частину дереворитів із раніше надрукованих ним і Петром Мстиславцем у Москві й Заблудові книг, в тому числі рамку з архітектурним мотивом, для якої львівські художники ЛП (автор рисунка) і WS (гравер) виконали образи євангеліста й апостола Луки, якому богословська традиція приписує авторство канонічних «Діянь святих апостолів» (скорочено «Апостол»). Ця збірна гравюра і стала фронтиспісом для друкованої у Львові 1574 р. книги «Апостол».

Своєю красою твір захоплював дослідників завжди; декоративно вишуканим здається він нам і сьогодні. Для рамки російського майстра, в якій поєднано типовий мотив німецьких арочних гравюр і деталі російської архітектури (зокрема, наличники вікон Благовіщенського собору в Кремлі) [13], львівські митці ЛП та \У5 (припускають, що це ініціали Лаврентія Пилиповича й Венделя Шарфенберга) [16] створили центральну вставку, що не була копією московської і в той же час не дисонувала з рамкою. Але ще важливішим досягненням ЛП і WS було наближення цього образу до місцевих іконографічних і стилістичних особливостей. Вони позбулися дещо зависокої точки зору і зворотної перспективи, деталізували обстановку. Розкреслена на квадрати підлога дає відчуття просторовості. Пюпітр замінено столиком, одностильним із стільчиком, на якому сидить Лука. Це не абстрактний простір, а конкретне помешкання, .. умебльоване зі смаком. Постать трактована в осяжних формах, зовнішності надано респектабельного вигляду. Впадає в око різниця у зачісці на московській і львівській гравюрах: замість дрібних кучерів — зачісаний назад чуб. Лука пише у невимушеній позі, поклавши аркуш на коліно, для зручності заклав ногу за ногу.

Андрійчина. Григорій Двоєглов. З рукописного Служебника. Перша пол. XVI ст.



19

Цієї пози на московській гравюрі не зображено, тому постать представлена злегка згорбленою.

Безперечно, за основу львів'яни взяли фронтиспіс московського «Апостола» 1564 р. Але щодо композиційних деталей, іконографії і стилю, то тут вони дали собі волю. Вважаємо, що ці майстри переробляли гравюру, з певною метою, а саме: надати зображеній дії (процесові писання людиною книги) більшої природності, показати «богонатхненну» працю Луки в реально типізованих умовах XVI ст. Для цього ЛП і WS вдалися до розширення кількості деталей (з'явилася підлога, пюпітр став столом, Лука сидить у зручнішій для праці позі, в нього нові риси зовнішності) і наблизили зображення до глядача.

Засоби, якими майстри досягли поставленої мети, були продумані й відібрані. Так, зовнішність й одяг Луки іконографічно зорієнтовані на місцевий живопис і мініатюру [17]. Форми меблів не мають конкретних взірців, але вони подані у стилі XVI ст., тому не сприймаються як фантастичні. По-новому, як декоративним узгодженням, так і змістом «зазвучала» рамка з мотивом тріумфальної арки в поєднанні з дошкою-кліше львів'ян.

Образ автора канонічних «Діянь» у московському і у львівському «Апостолах» базується на двох різних іконографічних типах: перший з них виражає візантійську тенденцію, другий — ренесансну. Але справа навіть не в цьому. Головне, що людина з умовного простору (тобто вічного, небесного, одухотвореного буття) поставлена на земну твердь. Від такого переключення уваги із сповненого символіки буття в конкретизований побут патристична установка класичного візантійського мистецтва про Необхідність зображати євангелістів і апостолів богонатхненними, внутрішньо напруженими, такими, що вслухаються у їм одним доступний голос, помітно слабшає. Образ цей, зберігаючи в цілому риси візантійського стилю, водночас стоїть вже на порозі Ренесансу, висуваючи на перше місце гармонійну правильність (красу) й причинно-наслідковий зв'язок (реальність) людини і речі. Людина — не один із символів, вона контрастно виділена з-поміж речей, є їх мірою. Перед нами — художнє втілення антропоцентричної ідеї примату людини у всьому і над усім. Нехай це втілення ще несміливе, зате цілком на часі. Мікеланджело у 1548 р. закидав, наприклад, художникам Фландрії надмірну благочестивість їх живопису, що віддавала середньовічним пуританством, а також те, що вони не виділяли людини, розчиняючи її у своїх туманних пейзажах [18]. Виділення людини, надання їй природності в поведінці, у взаєминах із світом мислилося неодмінною умовою ренесансного мистецтва.

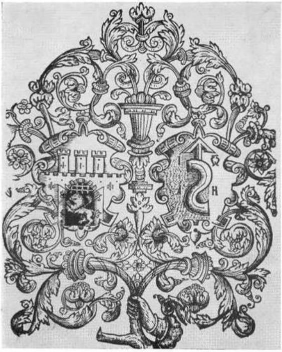
Ця умова могла бути здійснена лише на основі життєвих вражень, вивчення анатомічної будови тіла людини, властивостей речей, тобто всього того, що суперечило основним постулатам візантійського мистецтва. Примирення взаємно -несумісних концепцій — одна з великих перемог мистецтва поствізантійської доби.

У багатьох творах української графіки подібне примирення здається розв'язаним з вражаючою легкістю, у формах, що дивують точними співвідношеннями традиційного і нового, східного і західного. Що ж правило тут за об'єднавчий елемент? Який «каталізатор» прискорював синтез далеких у філософсько-змістовому і виражально-формотворчому відношеннях художніх систем?

Силою, яка єднала ідеальне й реальне, очевидне й уявне, була поетична думка, здатність співвідносити рецепторні дані почуттів і логіку мислення з мрією. Принадність порівняти богородицю Ма-

ЛП і \WS. Апостол і євангеліст Лука. «Апостол». Львів. 1574.





Невідомий гравер (Іван Федоров?). Емблема львівської друкарні. «Апостол». Львів. 1574.

рію з красою і благородством земних жінок спонукала іконописців «поправляти» зовнішні риси так, що обличчя ставало повністю слов'янським. Бажання побачити євангеліста Луку без кучерів і в помешканні XVI ст. обумовило особливості фронтиспіса у львівському «Апостолі». Зображення екзотичних рослин у вигляді вазона з симетричними гілками складає композиційний тип заставок в українських стародруках. Без злого наміру проти візантійського стилю, без навмисного ігнорування приписаної VII Вселенським собором іконографії, а лише з чисто людської любові до прекрасного, з бажання зіставити, порівняти, взаємно звірити мрію і дійсність відбувалася одна з найбільших переоцінок цінностей, корозія одних і оновлення інших елементів візантійської спадщини.

Середньовічна геральдика, як відомо, була також виявом поетичної думки. Але якої? Ця поетика базувалася на чисто фізичних імперативах, на порівнянні монарха, лицаря, феодала, кожного, хто мав владу, гроші, вплив і родовитість, з найсильнішим звіром — реальним або фантастичним. Подібне «виділення людини» відбивало, як писав К. Маркс, *«зоологічний* світогляд, для якого відповідною наукою є *геральдика»*[19]. Тератологічна поетика відображала лицарський дух середніх віків. Художники і поети доби Відродження знайшли, що звір і монстр не підходять для порівняння з людиною і з усім позитивним, що в ній закладено. Вони вишукали в природі величніші об'єкти, відповідні тим чи іншим людським цнотам. Сонце, зірки, планети, квіти, дерева, плоди, ріки, легкі хмари — увесь видимий світ стає середовищем людини, символом її самої. Геральдика не скасовується, а лише наповнюється новим змістом.

У давніх рукописних книгах ініціальні літери обплутані змієподібними істотами із собачими головами, які розкривали свої пащі, комусь погрожуючи, проганяючи злих духів. Заставки являли собою хитро сплетені стрічки, в яких також часто можна бачити голови і хвости різних звірів[20]. Містична, похмура, не до кінця розгадана символіка.

Традиція знака увійшла в українську друковану книгу не лише в оновлених шатах, а й із свіжим внутрішнім змістом. Рослинна заставка виражала нову міру краси і глибокий символ, заснований на паралелі живої рослини з пробудженням природи. Друкарська марка І. Федорова (у львівських «Апостолі» й «Букварі») трактується як «плід», що звисає на гілці. Сама марка — зразок нової геральдики, один з ранніх українських екслібрисів. Її обрис (хвиляста дуга і стрілка) сповнений гармонії, а зміст, мов поетична строфа, що порівнює книги з ріками, які напувають допитливість людини, збагачують її знання.



Невідомий гравер
Василій Великий.
«Книга про
постування».
Острог. 1594.



Г. Маляренко.
Пророк Ап'й.
Київ. 1750-ті роки.

Поетика гуманістичних символів і вишуканих порівнянь, пом'якшувала, згладжувала контраст між візантійською і ренесансною художніми системами. В літературі й мистецтві того часу є чимало прикладів переходу поетичного феномена із засобу в самоціль з метою створити яскравіший образ.

Однією з найгостріших політичних та ідеологічних проблем України в другій половині XVI ст. була, як відомо, боротьба народу з окатоличенням. Шляхта, частина українського панства й духовенства готували зовні компромісну формулу — «об'єднання» православної та католицької церков. Така

унія була урочисто проголошена у Бресті в 1596 р. Підготовка, проведення і наслідки цієї акції спричинилися до тривалої ідейної боротьби і до піднесення такого жанру в українській літературі, як полемічний трактат. Аргументація авторів, що представляли обидва табори — прихильників і противників унії,— будувалася на добре відомих (однак по-різному оцінюваних) догматичних постулатах і несла в собі стилістичні ознаки середньовічної дидактики. Але всі ці аргументи впліталися в барвистий вінок словесних метафор, порівнянь, символів, і розум та серце читача полонила не так логіка, як поезія доказів. Іван Вишенський, Василій Острозький, Захарія Копистенський, Ісая Копинський виступають з нібито традиціоналістських консервативних позицій, за миле їх серцю «старе»; насправді це вже письменники й оратори нового складу мислення, самим корінням зв'язані з людськими і земними діяннями. їх апології, ламентації, перестороги, посланія ще повні богословської фразеології, але прочитуються в конкретно-політичному контексті. Надзвичайно цікава взаємодія політики і віровчення, не позбавлена своєрідного поетичного сенсу. В. І. Ленін зауважував не лише закономірність, а й універсальність подібної взаємодії: «... виступ політичного протесту під релігійною оболонкою є явище, властиве всім народам, на певній стадії їх розвитку...»[я].

Патріотична пристрасть, пройняте поетичною метафоричністю мислення полемістів, цих пророків нової доби, підказували їм такі форми інтерпретації східнохристиянських доктрин, які б точно вражали в ціль. Боротьба із шляхетським наступом на Україну, з католиками й уніатами надала українській поетичній думці героїчних відтінків, які виразно простежуються в епосі, фольклорі, літературі, мистецтві.

Полемісти вишукували в літературних анналах свого й інших народів бесіди, послання, казання, які публікували у нововідкритих друкарнях з тим, щоб не лише самим, а й читачам можна було використовувати їх у боротьбі проти уніатів. В Острозі виходять у світ послання Константинопольського патріарха Ієремії, Александрійського патріарха Мелетія, лист останнього до ініціатора унії Іпатія Потія, книга про пости Василія Великого, у Львові — бесіди незрівнянного мораліста Іоанна Златоуста про виховання дітей. Всі ці спеціально підібрані праці давніх і нових ієрархів актуалізувалися передмовами і післямовами, написаними з великим полемічним хистом ученими львівськими братчиками та членами Острозької академії.

Одна з надрукованих у цю гарячу пору — це «Книга про постування» Василія Великого (Острог, 1594). Вона оздоблена цікавим фронтиспісом, на якому зображений її автор, архієпископ Кесарійський, філософ-мораліст Василій Великий. Ця гравюра — класичний приклад художнього дуалізму, спроби поєднати традицію з новими віяннями. Відданість автора гравюри[22] візантодавньоруському способові зображення «святої» людини і його захоплення ренесансним декором просто зворушливі, а спроба сполучити те й інше проливає світло на один з найхарактерніших моментів становлення міфо-реалістичної художньої системи у графіці України. Механічне «вселення» Василія Великого в інтер'єр, витриманий у стилі маньєризму, набуло зовні суперечливого, драматичного характеру; але у внутрішньому плані, в ділянці символічних симантем між постаттю й обрамленням існує тонкий зв'язок.

Василій представлений глядачеві як учений, що пише по богонатхненню у вже знайомій нам з образу Луки «робочій позі», поклавши манускрипт на коліно, але цей святий є також символом постування. Хто напише про піст переконливіше, як не людина, що зві-

дала духовні солодощі пригнічення власної плоті? І гравер наділяє свого героя аскетичною зовнішністю, худим обличчям і кощавою статурою. Лука на гравюрі з «Апостола» 1574 р. огрядніший за Василія, трактованого стоїком, ченцем-затворником. Перед ним на скриньці стоїть пісковий годинник — деталь побутової обстановки і водночас символ скороминучості життя, невблаганного плину часу.

Справжній християнин, стверджує автор гравюри, має бути худорлявим. Вибрано тип постаті, іконографічно й композиційно близький до образів високих, кощавих і «согбенних» старців у Андрія Рубльова, чим кинуто виклик ситому життю католицького чернецтва; нагадано сакрамент «пам'ятай про смерть» (пісковий годинник); віддзеркалено думку про те, що святий пише в стані згори надісланого йому натхнення. Традиційна символіка, подана в традиційних формах, тонко полемізувала з прихильниками католиків і потенціальних уніатів (нагадаємо, що книга побачила світ за два роки до Брестської унії). Але відірвемо погляд від постаті й розглянемо її обрамлення. Тут відчувається певна суперечливість між пафосом прикрас і глибокою духовністю людини, яка ніби не помічає цієї благоліпності.

Що мало означати в автора, який думав символами, нагромадження архітектурних деталей, ваз, масок, пучків фруктів і квіток? Помешкання Василія? Але його «житіє» свідчить про більш ніж скромний побут. Куточок палацового інтер'єра? Однак прецизне начиння палацу об'єднане надто штучно, щоб мати за собою прототип реальної обстановки. Простір під трапецієподібним балконом важко сприймати як житло, навіть трактоване умовно. Якби Василій підвівся на ноги, його постать не умістилася б у просторі. Манірно перенасичена «красивість» фізично не розмірна святому. На цій підставі легко дійти висновку, що декор типово ренесансних деталей, поєднаних у барокковому динамізмі,— це якоюсь мірою протиставлення розкоші і самозаглибленої постаті. У стилістичному плані так воно і є: фронтиспіс «Книги про постування» являє собою оригінальне «попурі» різних стилів. Зокрема, в декоративній частині панує перехідний від ренесансу до барокко стиль маньєризму.

Проте імовірний гравер фронтиспіса Петро Мстиславець не був би художником свого часу, якби скомпонував складне обрамлення лише для краси. Справа в тім, що довільне з першого погляду нагромадження предметів підпорядковане законові гармонії: симетрії, стійкості, взаємодії. Ця гармонійність несе в собі ідею, яка перегукується з образом Василія Великого. Усі деталі — правильних предметних форм. Скрізь проступають популярні в епоху Відродження мотиви арки, колони, балкона, балюстради, маски, фруктово-квіткового пучка. Легкі конструкції оперті на центральну колону й бічні пілони, між якими видно два арочних прольоти. В розташуванні прикрас неважко помітити тріадний принцип, що теж є глибоким символом.

У змістово-символічному плані рамка *(її* вірніше було б назвати тлом, супроводом) — це «роз'яснення» особи Василія Великого. Міркування мрійника раннього середньовіччя про досконале і гармонійне художник XVI ст. передав у вигляді ідеалізованого середовища: хай воно штучне, але утворене з предметів правильної природної форми і витримане в сучасному стилі. Художня система і стиль, що відходили в історію, зустрілися із системою і стилем, яким належало майбутнє.

Звичайно, ця «зустріч» не позбавлена суперечностей, певної неузгодженості зовнішніх форм. Уява художника примирила ідеал аскетичного самовдосконалення з чуттєво-насолодною суттю

Невідомий рисувальник. Жінка з брошкою. Київ. 1750-ті роки.



прекрасного. Філософській «умоглядності» адепта суворої моралі знайдено «видовищне» підтвердження. Подвижницька максима Василія про пригнічення плоті для піднесення духу вималювала — як результат її виконання — середовище розкішного буття: уквітчану тріумфальну арку, "свого роду «ворота в рай». Усі ці переходи, зіставлення, образні парафрази видають в авторові гравюри майстра з розвиненою натурфілософською інтуїцією.

Гравюра в «Книзі про постування» демонструє набутий художній досвід по сплаву нових зображальних засобів з традиційними. Наприкінці XVI ст., тобто майже через півтора століття після падіння Візантії, стає очевидним, що такі могутні сили оновлення, як народна творчість і вплив ренесансної художньої культури, не можуть «повалити» традицій візантинізму в українському образотворчому мистецтві. Не атакуючи цих традицій, а вступаючи з



Невідомий рисувальник. Начерк чоловічого портрета. Київ. 1740-ві роки.

ними у взаємодію, оновлюючі елементи, що несли в собі зародки художньої правди, створили ситуацію художнього дуалізму, дали поштовх для наступного тривалого розвитку міфо-реалістичної системи образного мислення.

На одному із завершальних етапів еволюції цієї системи бачимо перемогу реалістичного зародку і фактичне зникнення дуалізму. В рисунках середини XVIII ст., що походять з Києва, і святі, і грішні, постники і м'ясоїди зображалися в природних формах. Святий пророк Агій — персонаж Старого завіту — відображений Григорієм Маляренком у драматизованій позі; елегантна світська дама в намисті, з брошкою і з розпущеним волоссям та чоловік з характерною українською зовнішністю — ці різнорідні образи витримані в одному стилі, в одній манері, де майже нічого не лишилося від колишнього роздвоєння. Твори відбивають реалістичний світогляд їх авторів і академічний метод передачі образу. Це було логічне завершення поступу в графіці, що почався в XVI ст., наслідок змагань консервативного і новаторського.

Процес мирного співіснування двох компонентів у одній системі розтягся на два століття. Уповільнене зростання елементів реалізму зумовлене яскраво вираженими консервативними тенденціями основного замовника мистецтва — православної церкви. Ініціатива в запровадженні того чи іншого нововведення майже завжди виходила від художника, який витрачав багато енергії, аби відстояти свою знахідку, довести її «лояльність» віровченню. Однак і за таких умов співвідношення повільно, але надійно мінялося на користь життєствердних реалістичних концепцій, які з підпорядкованого становища цілеспрямовано розвивалися до своєї гегемонії. Матеріалістичні знання про світ накопичувалися в людській свідомості, міняли суспільну психологію; багато наукових знань про Всесвіт, Землю, людину протягом XVII і XVIII ст. піддавалися образно-поетичному осмисленню і з фактів науки ставали фактами мистецтва.

В українській графіці простежуються три етапи розвитку міфо-реалістичної образності; на кожному етапі складалася певна ситуація взаємин між традиційним і новаторським, між реліктами трансцендентного і чуттєвими образами.

На першому етапі, що охоплює кінець XVI і початок XVII ст., до зображення вводиться деталь, предмет із сучасного художникові побуту, щоб утворити ілюзію наближення євангельської або ранньохристиянської події до своєї епохи. Між основним образом і деталлю нема прямого часового зв'язку і вони, за логікою, мали б бути «байдужими» один до одного. Але між ними існує причинний зв'язок, встановлений уявою, бажанням митця. Цим художник

намагається асоціюватися з добою, яку виражає (або символізує) образ релігійного канону чи церковної історії. Митець прагне довести (не логічними аргументами, а поетико-емоційним навіюванням) причетність актуальних справ до вічності, суголосність історичних подій, свідком яких він є, подіям богословської класики, в якій, на його думку, і були закарбовані вічні істини. Введений предмет пристосовується до основного образу, асимілюється з ним в загальному потоці розвитку образності. В цьому виявилася спроба якось виділити, героїзувати свій час. Предметові не надано реальних оптичних властивостей, а трактовано його як поняття, як акцент і натяк на нерозривний часовий зв'язок. Ось чому залучена в такий спосіб деталь сприймається у плані налагодження контактів між вічним незмінним буттям і прагматичним мінливим побутом. Ця суттєва поступка реалізмові виражена у формах ренесансного стилю, який все більше витісняв гегемонію візантійського стилю.

На другому етапі справа не обмежується вкрапленнями у сюжетну канву окремих деталей. Нові предмети утворюють вже певний ансамбль, який сприймається як історичне або сучасне середовище, трактоване якщо не цілком вірно, то вірогідно. В такому оточенні і сама людська постать втрачає багато чого від незбагненності (як символу духовності, святості) і становить разом з навколишньою обстановкою більш-менш одне ціле. Завдяки деталізації й посиленню наративності, гравюра стала ілюстративною, пізнавальною, не втрачаючи своєї символіки. Відстань між світом, зображеним на гравюрі, і світом, в якому жив глядач, скоротилася — і це підводило глядача до думки, що образ взятий з життя. Основне завдання, яке розв'язували гравери на цьому етапі розвитку образної системи,— вироблення компромісних принципів трактування середовища і побутової ситуації. Компромісних тому, що, відмовляючись від умовних засобів у мистецтві, художники проймалися «історичною свідомістю» в погляді на біблійну давнину і «прагматичною свідомістю» в оцінках сучасного їм життя. Зображувані митцями середовище і ситуація могли бути історичними лише остільки, оскільки проектувалися на сучасні предметність, пейзаж, на конкретне побутове середовище. Історичної атрибутики кінця старої і початку нової ери митці XVI—XVIII ст. з певністю не знали, тому «придумували» власну, взяту з реальної дійсності. Споглядання вічності перетворювалося на життєве спостереження. Вираження цього цікавого процесу відбувалося у стилістичних формах раннього українського бароккo.

Третій етап міфо-реалістичної образності збігся із поширенням гравюри на металі, яка змінила загальний вигляд української графіки, внісши до неї багато реалістичних елементів, насамперед відчуття оптичної просторовості, світла, тіні. Але ще важливіший набуток згаданого етапу — тематична секуляризація, втрата релігійним мистецтвом своєї гегемонії, розвиток світських жанрів. Та й у суто агіографічних образах і сценах виражаються людські почуття і пристрасті, провідним стає метод психологічного трактування, індивідуальної неповторності людини. В цей час розквітає зріле барокко, а у XVIII ст. в графіку проникають елементи рококо і класицизму.

У кожному з названих етапів були свої особливості; в той же час вони органічно єдині, тому що виражали нерозривний поступ образної системи. Цей процес не був гладким і плавним. Спостерігаються численні «підводні» течії, дивовижні переплетення традиційного і нового, стрімкий рух вперед і несподівані загальмування аж до реставраторських тенденцій, що полягали в на-

маганні повернутися до «чистого» візантійського стилю. На кожному етапі не припинялася боротьба радикалів з консерваторами, прихильників східно-християнської ортодоксальності з прибічниками західних лютеранства й латинства [23]. Якщо ж мати на увазі, що мистецькі проблеми були тісно пов'язані з національно-визвольною боротьбою українського народу, із загостренням догматично-теологічних суперечок між християнськими церквами (особливо між католицькою, протестантсько-лютеранською і православною), то стане ясно, в яких складних умовах формувалися основи реалістичних концепцій у графіці.

ЗМІСТОВА РОЛЬ ДЕТАЛІ. РЕНЕСАНС

Із введенням у гравюру деталі, предмета, взятих художниками з навколишньої дійсності, робиться спроба взаємної перевірки цінностей життя і мистецтва. Для старого майстра критерієм і орієнтиром був взірець, що називався на Русі «подлинником», на Заході — ехетріит. Майстер вірив, що зразок має божественне походження, що образ Ісуса Христа, зокрема, відбився на рушнику, яким він утерся по шляху на Голгофу («нерукотворний образ»), і на полотнищі, яким було огорнене його тіло («плащаниця»). «Є всі підстави вважати,— писав В. М. Лазарев,— **що жоден** розпис не виконувався без використання якихось зразків» [24].

За такої ситуації введення «неосвяченого», несанкціонованого предмета у святий образ — цікаве явище у мистецтві. Але оскільки гравюра — не ікона і до неї не молилися, то для переконливішого ілюстрування тексту щось у ній мало апелювати до сучасного читача і глядача. Гравюра не могла бути віддалена стіною від різних житейських справ уже внаслідок своєї оповідно-ілюстративної природи, на відміну від ікони, розрахованої на «умобачення», на споглядання з максимальною концентрацією всієї психічної енергії. Але оповідні подробиці не минали й ікони.

Тому бажання художників додати до тієї чи іншої сцени у гравюрі «свій» предмет, «свою» деталь •— це не вибрик фантазії, а об'єктивна необхідність з метою забезпечити розвиток гравюри, вберегти її від «нежиттєвого самоповторення».

Важко переоцінити роль цього проникнення атрибутики «житейських торжищ» у благочестиві сцени. Коли б навіть хтось із церковних авторитетів спробував довести, що можна, а чого не можна зображати в додаток до традиційних образів, то така «кодифікація» не спинила б великої різноманітності реалістичних елементів, бо в кожного народу одна й та сама деталь має різні форми і свої традиції відображення на площині. Але жодних приписів щодо наявної у гравюрі предметності не було зроблено.

Українські гравери, як ми бачили на прикладах аналізу образів Луки і Василія Великого, прагнули створити власний тип середовища «для святого» і навіть зовнішній вигляд його самого. Цей непереборний потяг до нового, до все вигадливіших переінакшувань породжував дивовижні форми і лінії навіть в рисункові ініціальних літер та прикрас. Орнамент в стародруках залишається декоративним елементом, але водночас він напрочуд оповідний, «сюжетний». Усі його деталі звірені з природою і надихаються її красою. Літери «С» і «Й» в «Апостолі», «В» — у Біблії, наче чудесні витвори рослинного світу,— гнучкі й ніжні. З них виростають якісь пагінці, спіралі, кружальця й «вусики». «М» і «С» в тому ж таки «Апостолі» імітують тужаві гілки дерев, де кожна лінія й форма схожі то на стебло, то на пуп'янок або листок. Кінцівки все ще тяжіють до форм плетінки, але й

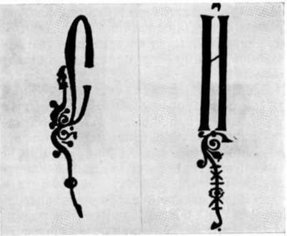
вони втрачають сухість, наповнюються соками живої природи. Причому природа береться не взагалі, а з виразними місцевими рисами. І тоді її символіка особливо ясна й близька глядачеві.

Бажання бачити персонажів Біблії і творів, що її коментують, в образах, наближених до місцевих умов, притаманне митцям багатьох народів. На Україні ця «локалізація» проходила поступово, але і без особливого відставання від загальноєвропейського поступу образних систем.

Почалося з малого: з появи у сакральних сценах непомітних на перший погляд речей. Прагнення до вірогідності змушувало художників бути не лише «істориками» ідей, а й «істориками» конкретних предметів. Для митця, який хотів зобразити, наприклад, сцену насичення п'яти тисяч людей п'ятьма хлібинами і двома рибами, мало було знати словесні подробиці, як вони подаються в Євангелії: потрібно було наочно відобразити форми хлібин, постаті людей і всю обстановку. І так — з кожним сюжетом. Коло зображень древніх предметів, які дійшли з різних іконографічних джерел до XVI—XVII ст., було дуже вузьке. Мистецтво середніх віків у більшості європейських країн свідомо абстрагувалося від матеріальної предметності, прагнучії передати духовну субстанцію абсолютного в дусі теократичних догм Климента Александрійського, Орігена, Псевдо-Діонісія Ареопагіта, Іоанна Златоуста, Іоанна Дамаскіна (східне християнство), Аврелія Августина, Франціска Асізького, Фоми Аквінського (західне християнство). Але епоха Відродження принесла секуляризацію теоретичної думки. В західних і східних країнах Європи суперечки переносяться з теократичних постулатів на історичний або етичний грунт. Прискіпливо аналізується й наново обговорюється в цьому плані кожна деталь, кожен пункт віровчення і кожний елемент культового служіння. Українські землі стають ареною боротьби західнохристиянських і східнохристиянських концепцій. Художники по-своєму використовують цей момент і пропонують власне, мистецьке витлумачення подій, довкола яких точилася словесна війна.

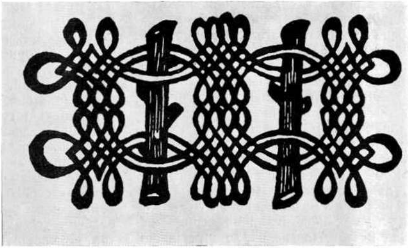
Українські графіки загалом були на боці православного християнства. Але з перших же кроків розвитку гравюри митці приділяють велику увагу художнім проблемам зображення, що потенціально передбачало здатність йти на компроміси, звертатися до мистецьких надбань усіх народів, в тому числі й тих, що сповідували іншу віру. Особливо великою була принадність творів італійського Відродження. Уникнути їх впливу не вдалося жодній країні в Європі. «В XVI столітті,— пише М. Алпатов,— італійське Відродження здійснює свій тріумфальний хід ледь не по всіх країнах Заходу. Італійський смак з домішками рис маньєризму сприймається й розуміється як обов'язкова шкільна норма, що вступала інколи в конфлікт з місцевими традиціями. Але суттєво те, що паростки власного Відродження існували в цих країнах ще раніше»[25]. Звичайно, на землях України італійсь-

Невідомий гравер. Ініціали С, Й. «Апостол». Львів. 1574.





Невідомий гравер. Ініціал С у вигляді гілки. «Апостол». Львів. 1574.



Невідомий гравер. Плетінчаста кінцівка. «Апостол». Львів. 1574.

кий смак не набув сенсу шкільної норми, але він мав численних прихильників.

Цікава думка М. Алпатова щодо паростків власного Відродження у країнах Європи прямо стосується, на наш погляд, і українського мистецтва. Загальновідомо, що в міру визволення російської, української і білоруської народностей від залишків багатовікового монголо-татарського ярма на грунті духовної спадщини колишньої Київської Русі спостерігалося велике культурне піднесення. Воно збіглося в часі і стикалося в багатьох ділянках з хвилею Відродження, яка долинала з-за Альп — головним чином, за посередництвом проміжних країн,— до просторів Східної Європи.

Всесвітнє значення культури Відродження, підкреслене Ф. Енгельсом у «Діалектиці природи»,[26] в XX ст. підтверджене і розвинене марксистською наукою, зокрема (стосовно слов'янських літератур) фундаментальною працею І. Голеніщева-Кутузова «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков». Відомий радянський сходознавець і теоретик світового культурного процесу М. Конрад писав: «Епоха Відродження, очевидно, зовсім не належить лише одній історії італійського народу, тобто це не «частковий випадок» історичного життя людства; це один з етапів історії старих народів, які мали в минулому свою давність і своє середньовіччя»[27]. Вчений ставить питання про наявність не однієї, а багатьох епох Відродження, розрізнюючи серед них автохтонні (у народів глибокої давньої історії) і відображені, рефлекторні (у порівняно молодих народів, у яких не було власної античності). Маючи на увазі останніх, М. Конрад зазначав, що «епоха Відродження у своїх формах і на своїх рівнях була і в них, причому відсутність своєї «класичної» давності компенсувалася засвоєнням давнини старих народів. Еллінська й римська античність стала давниною і всіх інших європейських народів...»[28].

У цьому світлі ясніше вимальовується процес збагачення всього українського образотворчого мистецтва і стають зрозумілішими проблеми й факти в конкретних, часткових проявах, у різних







видах, жанрах мистецтва. Чому граверів з перших же кроків існування української друкованої книги не вдовольняло просте ілюстрування тексту, і вони наводять місток між сивою давниною, описаною в тексті, і своїм часом? Що змушувало їх вставляти інтер'єрні деталі, речі побуту й архітектурні мотиви своєї доби в зображення, які відтворювали події більш як півторатисячолітньої давності?

Відповісти на ці й інші подібні питання, що виникають при розгляданні старих гравюр, можна просто: спрацьовувала творча фантазія майстрів. І це буде правильно, але лише частково. Бо не будь-яка фантазія творить художній образ. В «Корпусі Ареопагітикумі»[29] застерігалося, що образи й символи, вжиті просто так, без мотивації, пояснення і змістової ясності, виглядатимуть «неймовірними фантастичними бреднями».

«Об'єднання епох» у гравюрі, що виразилося у введенні образів стародавніх пророків, мудреців у нове предметне оточення — цілеспрямована (фантазія, пов'язана з особливостями гуманістичного світогляду епохи Відродження. Секуляризація в цю добу полягала не у відкиданні релігії, а у відмові від породжених нею упродовж середніх віків догм. Середньовічне правило: «Не людина коментує канонічні книги, а вони коментують людину» •— стало розумітися навпаки і доповнилося новою формулою: «Людина — міра всіх речей». Теоцентричний світогляд, заснований лише на вірі, зливався з антропоцентричним, що включав також конкретне знання, раціоналізм.

Невідомий гравер. Ініціал М у вигляді гілки. «Апостол». Львів. 1574.

Невідомий гравер. Ініціал В. Біблія. Острог. 1581.

Невідомий гравер. Флористична кінцівка. Біблія. Острог. 1581.

3 1-557

Не кожен митець, приступаючи до виконання нового твору, усвідомлював тоді характер і спрямованість усіх цих суспільних змін. Було, звичайно, багато високоосвічених майстрів, які вслухалися в дискусії в братських школах, академіях, монастирях — тодішніх центрах інтелектуальної діяльності, вчитувалися у палкі публіцистично наснажені передмови книг, які збиралися ілюструвати. Але основна частина рисувальників і граверів творила інтуїтивно, всотуючи відчуття нового з самої духовної атмосфери часу.

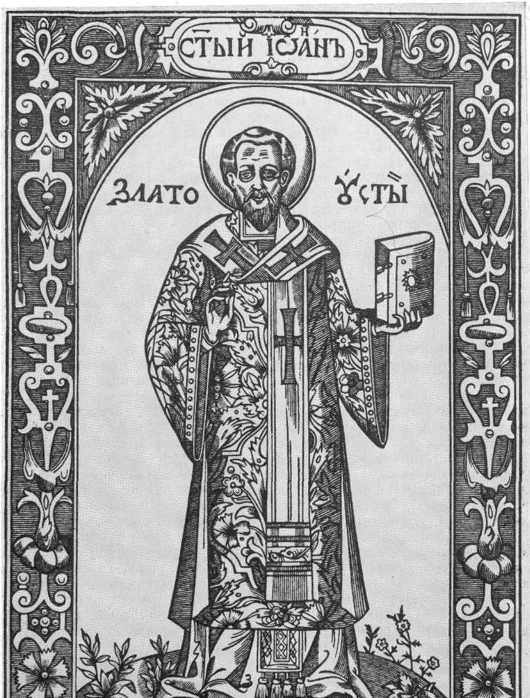
Подібні переломні часи людства висувають своїх героїв, на яких рівняються інші. Мистецтво раннього італійського Відродження — це насамперед Джотто і Донателло, високого Відродження—Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаель. Початок друку й поява гравюри на Україні пов'язані з ім'ям Івана Федорова. Наступною постаттю, яка піднесла це мистецтво на новий ступінь, був Павло (в монашестві Памво) Беринда.

Про П. Беринду писалося чимало, але його багатогранна діяльність, місце і роль в культурі України повністю не вивчені. Одне очевидно: то була людина великого таланту, енциклопедичних знань, кипучої енергії, діяч широкого масштабу. Саме таких велетнів народжувала епоха Відродження. Виходець, імовірно, з Волині або Галичини [30], П. Беринда був причетний до найвидатніших явищ в літературі, мовознавстві, освіті, книгодрукуванні, графіці України кінця XVI і першої третини XVII ст. Саме його у 90-х роках XVI ст. запросив до себе для здійснення сміливих і цікавих культурних починань один з найосвіченіших діячів того часу Федір Балабан. Діставши благословення александрійського патріарха Мелетія Пігаса, при активній підтримці свого дядька, львівського єпископа Гедеона Балабана, Ф. Балабан вирішив відкрити у своєму маєтку в містечку Стрятині друкарню. Вся справа по влаштуванню друкарні, перекладанню, виправленню, підготовці до друку текстів була покладена на «собор», тобто на колегію редакторів, до складу якої входив і П. Беринда [31].

Серед сановних людей «собору» П. Беринда був «простим», але завдяки наполегливості й великій жадобі до знань посів у ньому чільне місце як редактор і друкар. У Ф. Балабана була цінна збірка рідкісних книг, в тому числі ілюстрована восьмитомна Біблія в образах, видання Плантена, багато слов'янських кириличних та західних першодруків. Ця збірка могла стати для П. Беринди значною підпорою в його мовознавчій та мистецькій праці.

Дослідники досі мало звертали увагу на мистецький аспект діяльності П. Беринди, що був часто предметом одних лише припущень. Аналіз Г. Колядою, Я. Запаском та іншими вченими елементів оформлення книг українських друкарень післяфедорівського періоду [32], а також стаття Л. Ошуркевич про ілюстровані видання початку XVII ст. [33] вияскравлюють постать П. Беринди і як видатного художника. Ці публікації і наші дослідження гравюри даного періоду дають можливість з'ясувати вагомість внеску П. Беринди в мистецтво гравюри. На подібні роздуми наводять ось які обставини. По-перше, в усіх друкарнях з появою в них П. Беринди спостерігається піднесення професіоналізму й загальної культури гравірування. По-друге, в українській книжковій та естампній гравюрі цього періоду зберігається відносна єдність стилю. По-третє, багато деталей в зображеннях трактуються за схожими принципами, набуваючи змістового, характерного значення або виражаючи аналогічні знаково-семантичні поняття.

Невідомий гравер. Іоанн Златоуст. Служебник. Київ. 1620.


СТЫИ ІѠАНЪ
ЗЛАТО
УСТЫ

Ще одним підтвердженням того, що П. Беринда був художником, є естамп з образом богоматері «Неопалима купина», підписаний ініціалами П. Беринди [34]. Внизу ліворуч дві літери — ПБ, між ними особистий друкарський знак вченого (молодий місяць і зірка) і дата літерами: «20 вересня 1626 року». Праворуч інші літери — ПИТ. Мовознавець В. Німчук цілком слушно розшифровує їх так: «Памво Беринда, Протосингел Иерусалимский, Типограф» [35].

Це дуже цінний дереворит, який не тільки документально доводить, що П. Беринда був гравером. Він підтверджує стилістичну спорідненість цієї гравюри з ілюстраціями до книг стрятинської, крилоської, львівської і київської друкарень, у виданні яких брав участь П. Беринда.

Переважну більшість гравюр цього періоду виконано за грамотними, а в ряді випадків й дуже майстерними рисунками. В стрятинському Служебнику, наприклад, 95 оригінальних композицій (титул, заставки, кінцівки, ініціальні буквиці, ілюстрації), в яких при йамому прискіпливому розгляданні не виявити нічого зайвого. Точно знайдені місця деталей, прямі й округлі лінії плавно переходять одна в одну, скрізь панують мірність і пропорції. І це в гравюрі на дереві, де найменший штрих вимагав ювелірно точної роботи, переборювання опору дерева. Можна уявити, якими завершеними були рисунки, З котрих вирізалися такі чудові гравюри.

Майстер, готуючи велику кількість декоративних і фігурних композицій, мав"користуватися вітчизняними і зарубіжними взірцями. Якби він сліпо копіював цей матеріал, без ретельного його відбору, то в Служебнику була б суміш запозичень, а не ансамбль, який дивує нас і сьогодні.

Пошуки гармонійного єднання традиційного і нового пронизують українську гравюру початку XVII ст. В Служебнику вона виражена як програма: елементи оздоблення цієї книги визначають напрями розвитку гравюри, вони повторюються буквально або з незначними змінами в стародруках, виданих у Крилосі, Львові, Києві. Внутрішня ідея цієї програми обміркована і зважена. Українська модель об'єднання візантійських і ренесансних елементів естетично «стійка» тому, що синтезувала в собі не взаємовиключаючі риси обох систем, а, навпаки, близькі, оперті на гуманістичний світогляд і на матеріальну предметність. Це був, звичайно, компроміс, але компроміс найбільш цікавих, історично перспективних рис розвитку мистецтва, збагачених змістовими варіантами і формами народного мистецтва.

В численних з'єднаннях і напластуваннях художніх елементів кристалізувалося нове мистецтво. При цьому проходив також ретельний відбір потрібного матеріалу, відкидання того, що вже віджило. У 1600—1620-ті роки завершується процес розвитку стилю українського ренесансу в графіці і починається доба бароккко.

Які ж його ознаки? Вони спільні з ознаками ренесансу в мистецтві інших народів. Спокійна врівноваженість форм, композиційна статика, розуміння гармонії як пропорційної розміреності частин, наслідування життя і природи. Водночас український ренесанс не пройнявся так глибоко духом раціоналізму, прагненням об'єднати живопис, графіку, скульптуру з наукою, як це спостерігалося в класичній країні ренесансу — в Італії. Знання пропорцій тіла, лінійної мірності майстри України черпали не з трактатів Леона-Баттісти Альберті, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, а з вироблених на практиці життєвих спостережень. Згармонізовані декоративні та фігурні композиції у львівському «Апостолі» 1574 р., острозькій Біблії 1581 р., як і в інших першодруках, виритовані з рисунків, створених,

найвірогідніше, «на око», без особливих розрахунків і обмірів.

Гравюра українського ренесансу виросла, як ми бачили, на грунті мініатюри, багатої на «реалізм умовних деталей». З цих причин вона не могла увібрати відвертої раціоналістичної концепції ні у формі, ні в змісті. Пропорції тіла, анатомічна конкретність, крізь які італійські художники трактували сюжети, були не в усьому прийнятні для майстрів України. І не лише з етичних міркувань, а швидше з неможливості радикально протиставити новий художній світогляд усталеному візантинізмові.

Фігурні композиції українських граверів тривалий час лишалися «іконними». Святителі, євангелісти, апостоли — це старці далеко не богатирського тілесного складу. Вони немічні плоттю, але сповнені напруженості, в них проникливі погляди. Василій Великий у стрятинському Служебнику 1604 р., Калліст у крилоському «Євангелії учительному» 1606 р., Златоуст у київському Служебнику 1620 р., чотири євангелісти на перших відомих нам естампах (на одному з цих аркушів **1616** р., «Св. Іоанні», позначене ім'я П. Беринди) по-справжньому монументальні, причому у формах монументальності, основи якої виробило візантійське, а не романське і не ренесансне мистецтво. Тут і гадки нема на пафос плоті. Бездоганно зачісані чуби, бороди й вуса, високі, вкриті зморшками чола, запалі щоки, заокруглені дужки брів, акцентовані повіками великі очі. Це типи облич мудреців-аскетів. У них худі, жилаві, інтелігентні руки. Лише по відкритих частинах тіла можна здогадатися про кощаві постаті, задрапіровані до самих ніг довгими фелонями, широкими плащами. Тендітна, відведена вбік рука Златоуста утримує важку книгу в окладі без жодного видимого зусилля і порушення рівноваги. Його постать наче прикипіла до землі.

Та все ж «візантійські» умовності не перешкоджають бачити і сприймати згадані образи в контексті нових віянь в українському мистецтві. Нерухомість тут зовнішня, видима, формальна: за нею приховуються психологічна напруженість, готовність діяти. Якщо євангелісти в мініатюрах Андрійчини, Лука у львівському «Апостолі» символізували самозаглиблення, поринання у творчу працю, то в стоячих святителях (з галицьких і київських гравюр), які тримають книги і пильно дивляться на глядача, помічаємо суттєво нову рису: вихід із стану внутрішнього споглядання. Вони наче звертаються до людей, ставлячи їм якісь «мовчазні» запитання. У переході персонажа від ірреального духовного світу до реальної дійсності й полягає суть нової гуманістичної концепції. Але зовнішня статика, безумовно, викликає асоціації з традиціями візантинізму — в цьому двояка природа таких образів. Декоративні елементи, введені у фігурну й сюжетну гравюру, несуть у собі не абстрактну, а визначену речову символіку. Йдеться також про нову роль предмета, зображеного не умовно реалістично як узагальнене поняття, а конкретно.

Декоративна організація твору і раніше багато значила для його стилістичної характеристики. Коли українські іконописці, мініатюристи і гравери XVI ст. збагнули красу рослинного орнаменту, вони досить швидко надали йому перевагу порівняно із загальноприйнятими до цього плетінчастим та звіриним (тератологічним) зразками. Прагнучи й надалі виражати через орнамент і чуттєву красу, і втаємничений символічний зміст, митці почали використовувати поряд з місцевими рослинними формами (що зустрічаються рідко) елементи флори південних країн. Виникає «міжнародний» ренесансний орнамент в українському мистецтві, що зумовив стилістичну своєрідність **того** чи іншого твору. Акант і виноград, лілеї



Невідомий гравер. Заставка з першої сторінки Біблії. Острог. 1581.

й троянди, пальмові гілки, ананаси, гранати сплітаються в багатьох оздобах гравюр, промовляючи про вселюдські джерела мистецтва.

Рослинні орнаменти почали застосовуватися в рукописах ще до запровадження книгодрукування. У першодруках Львова й Острога бачимо рослинний декор, стилістично споріднений з декором мініатюр. Він різьблений за законом симетрії, іноді — дзеркальної (наприклад, заставка першої сторінки острозької Біблії 1581 р.) і не на світлому, а на чорному тлі (львівський «Апостол» 1574 р.), від чого розлогі гілки аканта з гранатовими плодами (більше схожими на м'ясисті полуниці, ніж на плоди граната) дивляться як об'ємні, а не площинні.

Застосування рамок з рослинними мотивами відноситься вже до післяфедорівських видань. Такі рамки стають характерними для друкованих книг Стрятина й Крилоса, потім Львова і Києва. Автор оформлення балабанівських Служебника, Требника і «Євангелія учительного» з'єднує орнаментальну і фігурну композиції в органічне ціле, трактуючи його як згусток життєвих форм. Рамка невіддільна від позему, а позем — від постаті. Об'єднавчим елементом є рослина або вибагливо змайстрована річ. В рамці можна розрізнити квіти, повернуті чашечкою до глядача (волошки, нагідки) і відтворені збоку (лотос). Гілки і вазони теж зображені збоку, іноді мовби у поздовжньому розтині. Між рослинами — вази й завитки улюблених в епоху Відродження форм, скріплених цвяшками. Це яскравий зразок нової в українській гравюрі політипажної прикраси Орнаментальний «килимок» рамки непомітно переходить у позем, що являє собою пагорбок з кущами.

Позем — надзвичайно цікава деталь в композиціях даного типу. Приблизний і умовний у давніх творах, він сприймається тепер як ділянка землі з рельєфними вигинами і впадинами, висвітленнями і затіненнями, на якій ростуть окремо один від одного соковиті тужа-

ві кущі. Відтворення позему у вигляді пагорбка правильної сегментної, злегка рельєфної форми стає характерною деталлю. В однофігурних композиціях це «постамент» — символ земної служительської діяльності зображеного. У сюжетно-ілюстративних гравюрах землі надано підкреслено рельєфного характеру, дія виноситься на підвищення або ж на передній план.

У гравюрах із Стрятина і Крилоса виробляються цікаві типи рослини і дерева. Умовна густа «травка» з мініатюр заміняється реалістично трактованим кущем з чітко прорисованими стебельцем та листочками. Кущі ростуть на певній відстані один від одного, щоб між ними були просвіти, принаймні на одному з них є квіти. Місце куща, дрібної рослинності, як правило, на першому плані, а розлогого чи високого дерева — в глибині. Якщо ж рослина заважала сприймати щось із дії, то її розміщували десь збоку, а щоб земля не виглядала від цього плоскою, пластично невиразною, на ній малювали всілякі камінчики, грудочки, ямочки. Прикладами подібних розміщень деталей можуть бути гравюри про блудного сина з «Євангелія учительного».



Сторінка «Апостола». Львів. 1574.

З погляду становлення реалістичних тенденцій цікавими є в балабанівських виданнях так звані політипажні гравюри. Рослинний орнамент можна розглядати в них лише як основу декору, а елементи реального рослинного світу — як початок художнього освоєння дійсності. З рослинного мотиву компонуються, наприклад, архітектуроподібні деталі, як-от: бічні прикраси на титулі «Євангелія учительного», геральдичні знаки — герб родини Балабанів із Служебника, картуші із сюжетними сценами в заставках Служебника та з маскаронами в кінцівках Требника тощо.

До густих переплетень аканта в ініціалах Служебника введено людські постаті, зооморфні образи, характерні не лише для християнської (ангели, тварини, що символізують євангелістів), а й для середньовічної і навіть дохристиянської, язичницької символіки (кентаври, папуга, сирена, олень, сова, пелікан, однорог, кінь, осел, заєць, виконані пружною контурною лінією на основі доброго знання пластичної анатомії). Це не що інше, як відгомін тератології, культу тварин, що пронизував сторінки багатьох візантійських, південно- і східнослов'янських рукописних книг. Але це вже тератологія в лапках, що втратила свою давню первісну семантику, набувши нової або перетворившись на декоративний елемент. Во-

на не лише переосмислена, а й стилістично перероблена, пристосована до системи форм ренесансу.

Політипажність 'як художній принцип в цілому характерний для маньєризму— вісника згасання ренесансного стилю. Однак в аналізованих гравюрах поєднання різнорідних за типом елементів має не стилістичне, а змістове значення, і в такому контексті не свідчить про початок занепаду ренесансу в його українському варіанті, швидше навпаки — про його утвердження. В політипажних гравюрах виявилася жадоба художників мислити про абстрактні істини за допомогою конкретних речей.

Життєво трактовані, наприклад, догмати про хрещення і євхаристію. Три гравюрки на теми хрещення і вінчання зустрічаємо в Требнику. Незважаючи на малі розміри, вони сповнені реалістичних деталей з арсеналу народної обрядовості. Дія в «Хрещенні дитини» відбувається не в хрещальні, а надворі, на тлі церкви з конічною банею і піддашшям. Знайдено оригінальну форму купелі. Постаті змальовано узагальнено, але в поставах, жестах, в одязі багато характерного, типового. «Чин вінчальний» відкривається в Требнику також сповненою побутового чару гравюркою: символічного зв'язування рук наречених. Молоді стоять під накриттям на рушнику, на головах у них вінця. Одягнуті вони у народне святкове вбрання міського крою: наречений у плащі, жупанчику й чоботях, наречена у блузці з широким коміром, кептарі й довгій спідниці з поперечними смугами. Маршалок і дружка одягнуті скромніше і стоять збоку.

Цілком сюжетні, оповідні, сповнені побутових деталей, гравюри вкомпоновані у вигляді картуша в декоративні заставки ренесансного характеру. Крилаті ангели, несучи або підтримуючи картуші, мовби представляють читачеві особливості місцевої обрядовості і надають цій композиції декоративних та сюжетних частин органічності. В дусі повчальної есхатології, якою відзначається зміст усіх трьох книг балабанівських друкарень, трактовано й євхаристичні атрибути на сторінці 459 «Євангелія учительного». Стіл з оливою, пшеницею і п'ятьма хлібинами являє собою чудово зладжений натюрморт, що несе глибокий символ.

Аж до 20-х років XVIII ст. ми не маємо прямих даних про те, яким був і як розвивався в українській графіці рисунок. Друкарні старанно зберігали лише кінцевий продукт складного циклу виготовлення гравюри — кліше. Щодо підготовчого матеріалу і особливо рисунка, який міг би так багато розповісти, то цей неоціненний матеріал, очевидно, безповоротно загинув. Однак, як свідчить піднесена 1630 р. київськими друкарями Петрові Могилі «Імнологія», у Києво-Печерській друкарні був художник, в обов'язки якого входило малювати композиції для майбутніх гравюр. Судячи з професіонального вигляду переважної більшості оздоб у балабанівських друках, у Стрятині й Крилосі рисункові надавалося першорядного значення. Всі сюжети тут були ретельно апробовані заздалегідь в ескізах, а низка реалістичних деталей могла бути виконаною на грунті життєвих спостережень.

Та повернемося до особи Памви Беринди. Після смерті Федора (1606) і Гедеона (1607) Балабанів їхні друкарні припинили діяльність, потім були продані (стрятинська у Київ, крилоська, очевидно, у Львів), а Беринда пов'язує свою дальшу творчу діяльність з львівською братською друкарнею. За його участю тут виходять у світ «Часослов» (1609), «Про виховання чад» (1609), «Книга про священство» (1614), «Псалтир» (1615), власний твір «Вірші на Різдво Христове» (1616). В їх оформленні бачимо продовження стилістичної лінії гравюри українського ренесан-



Невідомий гравер. Обряд вінчання. Требник. Стрятин. 1606.

су, виробленої у Стрятині й Крилосі. Багато кліше у цих книгах взяті з балабанівських видань, інші виконані наново, але в тій самій манері.

1616 р. києво-печерський архімандрит Єлисей Плетенецький, придбавши стрятинську друкарню Федора Балабана, запрошує П. Беринду зі Львова до Києва. Майже три роки П. Беринда разом з іншими монастирськими друкарями й художниками готує до видання фундаментальну київську книгу «Анфологіон». У січні 1619 р. надруковано тираж «Анфологіона», і П. Беринда на кілька місяців виїздить до Львова, а восени цього року з братом Стефаном і сином Лук'яном повертається до Києва на постійне мешкання. Упродовж останніх 13 років життя П. Беринда — головний друкар, редактор і перекладач друкарні найбільшого в ті часи монастиря України. 1620 р. під час своїх відвідин Києва єрусалимський патріарх Феофан надав П. Беринді звання «протосингела», тобто головного друкаря і радника. 1625 р. у складі посольства луцького єпископа Ісакія Борисовича до Москви П. Беринда підніс російським цареві та патріархові книги власного друку. Лише ці кілька прикладів свідчать про широке визнання творчої праці майстра.

Майже всі 20-ті роки XVII ст. П. Беринда закінчував багаторічну працю над своїм найбільшим науковим дослідженням — капітальним тлумачним словником української мови «Лексиконом словенороським», який побачив світ 1627 р. Одночасно він брав участь у підготовці до видання таких значних лаврських книг, як «Номоканон» (1620 і 1624), Служебник (1620), «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 послань св. апостола Павла» (1623), «Бесіди Іоанна Златоуста на діяння св. апостолів» (1624), «Толкованіє Андрія Кесарійського на



Невідомий гравер. Введення Марії до храму. «Анфологіон». Київ. 1619.

Апокаліпсис» (1625), «Тріодь пісна» (1627), «Поученія авви Дорофея» (1628), «Пречесні акафісти» (1629) та ін.

Помер П. Беринда у липні 1632 р.[38]

Слушні докази наводить Л. Ошуркевич на користь того, що кращі галицько-львівські гравюри 10—30-х років XVII ст. виконані або самим П. Бериндою, або художниками, які належали до його кола. «Оскільки П. Беринда,— пише Л. Ошуркевич,— органічно відчував характер і специфіку ренесансної книги, то він, безумовно, десь навчався друкарському ремеслу і, звичайно, нг міг не старатися опанувати мистецтва гравера»[37]. Припущення про можливе навчання П. Беринди у майстерні відомого львівського художника Лаврентія Пилиповича і подальше вдосконалення його в Кракові також не позбавлене сенсу. Висновки про П. Беринду як автора значного числа першорядних гравюр зроблені лише на підставі стрятинсько-крилосько-львівських видань, включно із Євангелієм 1636 р. (Львів), яке хоч і вийшло після смерті П. Беринди, але проілюстроване здебільшого (43 сюжети) раніше виконаними гравюрами.

Л. Ошуркевич пише і про вплив згаданого кола гравюр на шляхи розвитку цієї галузі мистецтва у Львові в XVII ст., про надання «українській книзі суто ренесансного звучання». Все це правильно, але гадаємо, що і цим не вичерпується ні мистецький доробок П. Беринди, ні його значення для подальшої долі українського мистецтва. В даному контексті важко погодитися зі словами дослідниці, що «переїхавши до Києва і будучи вже тоді в досить похилому віці, щоб займатися різьбленням гравюри, він повністю присвячує себе лише друкарській і науковій діяльності, працюючи тут як вчений редактор і перекладач»[38]. По-перше, якщо у Памви Беринди вистачило енергії здійснити нелегку в ті часи подорож до Москви у складі делегації І. Борисовича, то тим паче його похилий вік не міг стати на заваді при вирізьблюванні гравюр або принаймні підготовці рисунків для них. По-друге (що значно суттєвіше), київська гравюра 20—30-х років XVII ст. відзначається тими самими рисами стилю і навіть у ряді випадків манери, що й стрятинсько-крилосько-львівська гравюра початку XVII ст. Крім того, з текстів передмов і післямов, з підписів під «Імнологією» 1630 р. випливає, що П. Беринда до кінця життя був надзвичайно діяльним і брав участь у виданні всіх книг, включаючи «Тріодь квітну», яка вийшла друком за рік до його смерті.

Звичайно, ту значну кількість гравюр, яка міститься у київських виданнях цього періоду, не могла виконати одна людина, навіть такого творчого потенціалу, як П. Беринда. В друкар-

ні Києво-Печерської лаври працював не один десяток людей — ченців і мирян, зокрема художники-рисувальники Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький [39]. П. Беринда був добрим організатором. Разом з Тарасом Земкою він згуртував колектив фахівців книговидавничої справи, поіменно перерахований у згаданій «Імнології». Не виключено, що частина рисунків для переведення їх у гравюри посилалася з Києва зарубіжним майстрам-ксилографам. Так, у післямові до «Тріоді пісної» 1627 р. і в передмові до «Тріоді квітної» 1631 р. згадано про участь в оздобленні цих книг якогось художника (імені його не названо) з далекого від України великого торгового міста (можливо, Кракова або Венеції).

Творчість кількох чи хай навіть багатьох майстрів спрямовувалася в лаврській друкарні в одне русло, для якого характерна стилістична єдність, ренесансна форма художнього вираження, бажання надати деталям життєво-конкретного сенсу. Зіставлення й аналіз гравюр, надрукованих у різних книгах при архімандритах Єлисеї Плетенецькому, Захарії Копистенському і Петрові Могилі, тобто в 1616—1632 рр.— роках діяльності в Києві П. Беринди, спонукають до висновку, що цей графічний доробок був здійсненням певної добре продуманої художньої програми, автором якої можна назвати П. Беринду.

Лаврська друкарня видавала в цей час не першоджерельну, а коментаторську і тлумачну літературу. І це було місцевим внеском в боротьбу ідейного та політичного характеру (що, як і раніше, прикривалася релігійними канонами) — боротьбу не навколо самих християнських догм, а навколо їх розуміння і засобів застосування в житті. У давній і новій християнській літературі вишукувалися такі твори для видання, де були аргументи, співзвучні добі XVII ст. і позиції патріотичних



Невідомий гравер. Благовіщення. «Анфологіон». Київ, 1619.

кіл, які боролися з окатоличенням та іноземним поневоленням.

«Служби», «бесіди», «толкованія» і «поученія» актуалізувалися талановито написаними передмовами й післямовами, сповненими дискусійного запалу, випадами проти католиків, уніатів, протестантів-реформаторів, посилань на приклади з історії й сучасності,— одним словом, живої людської думки. Ці книги дістали таку саму талановиту полемічну в своїй основі ілюстрацію.

Настановчий тон, життєві приклади, нюанси доказовості, акцентування деталей, врочиста патетика вислову — ось основні риси мови і стилю текстів лаврських видань. Цілком логічно, що й образотворче прочитання книг мало відповідати цим вимогам. Знадобився талант П. Беринди — знавця



ТП (Тимофій Петрович). Успіння. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.

західної, російської, білоруської, південнослов'янської книги, мистецтва і всієї культури — для точного образного витлумачення згаданих текстів. Він був ініціатором широких задумів та програм і водночас майстром деталі: у поясненні слова, в передачі думки, в художньому образі.

Декларована у гравюрах Стрятина, Крилоса і Львова лінія на виділення

ТП (Тимофій Петрович). Взяття апостола Павла під варту. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.



деталі, розвивається і в Києві. Сюжети добираються ретельно, обстановка в них трактується на взірець XVI—XVII ст., вона «обростає» деталями, які завдяки своїй матеріальності вже не ховаються кудись «у глиб» композиції, а виводяться на перший план.

У київській гравюрі 20-х років XVII ст. помітні певні «вагання» щодо форми вираження. Навіть в одній книзі її ілюстративний ряд не витриманий в одному ключі; частина ілюстрацій тяжіє то до західної гравюри, то до оздоб південнослов'янської книги, то до форм кріто-венеціанської гравюри. А то раптом ностальгічно зринає візантійська форма. Очевидно, мав рацію дослідник старовинної української книги і гравюри П. Попов, коли писав, що окремі гравюри слов'янсько-венеціанських видань так подобалися в Києві, що іноді їх майже повторювали [40]. Справді, в «Анфологіоні» 1619 р.— збі} нику святкових служб на цілий рік — є окремі гравюри, досить подібні до гравюр венеціанських «Молитвослова» 1536 р., «Соборника» 1538 р., «Часословця» 1566 р. І взагалі ця велика, на 1064 сторінки, книга у своїй ілюстративній частині — данина пошани на Україні мистецтва слов'ян та греків, які жили у Венеції і витворили неповторний стиль, в якому поєдналися західні й східні традиції. Цей стиль лапідарного художнього вислову, простої форми, декоративізму, утвореного сполученням гнучких і гостро ламаних ліній, знайшов у лаврських художників свою інтерпретацію і розвиток. Більшість гравюр суттєво перероблені в напрямі збільшення кількості деталей. Персонажі богородичного циклу — «Введення до храму», «Благовіщення», «Стрітення», «Успіння», «Покрова» — відтворені з подробицями, імпровізованими художником. Прикраса на одязі, форма меблів, предмег з на-

родного побуту (тобівка під ліктем у Анни в сцені «Введення до храму», сокира між гілками дерева у сцені «Хрещення») акцентують увагу на життєвій, типізованій характерності.

Відчутну «прив'язку» до сучасності несла в собі архітектура, зображення якої надавало гравюрам ренесансного вигляду. В ілюстраціях «Анфологіона», в наступних київських книгах та естампах сюжетного характеру улюбленими були мотиви арки й колони. Заокруглені зверху двері, вікна, бійниці, цілі аркатури й анфілади, задрапіровані іноді завісами, мовби кликали глядача в приміщення, в яких (або на тлі яких) відбувалися врочисті ритуали. Український майстер не відтворював ренесансної архітектури в її осяжних пропорціях. Йому хотілося пристосувати нові стилістичні форми зодчества до традиційного трактування монументальної споруди як умовної вежі — так званої податкн. Гравера повсюдно оточувало тоді мистецтво, вироблене в минулі віки, яке було йому дороге і вносило суттєві корективи в його ренесансне мислення. Він модифікував старі вежі, вкривав їх черепицею, припасовував до них ренесансні наличники, тимпани, портали («Благовіщення», «Стрітення», «Покрова» з «Анфологіона» 1619 р.). Компроміс іконографічної архаїки з ренесансною деталлю настільки органічний, що важко запідозрити тут імпульсивний порив. Це — послідовне здійснення продуманої художньої програми. Майстер, який гравірував для «Анфологіона», жадав утворити власний варіант поєднання візантійських та ренесансних форм.

Наступні за «Анфологіоном» книги теж вияскравлюють красу предметного світу як художню мету. З'явився і новий змістовий штрих: поряд з реалістичною, але узагальненою деталлю, улюбленою стає конкретна історично-вірогідна деталь. В обох книгах «Бесід Іоанна Златоуста» (1623, 1624) на титульних гравюрах зображені пам'ятні місця Києва — фасад Успенської церкви Києво-Печерської лаври, входи до печер Антонія та Феодосія. У «Віршах» К. Саковича (1622) правдиво передані обриси човнів-чайок, галер з вітрилами й прапорами. В «Акафістах» 1625 р. на одній з гравюр — церква Феодосія, яка стоїть, правда, на умовних по-давньоруському трактованих пагорбах — так званих лещадках, що мали означати Печерські узвишшя і т. д.

З усіма підставами можна назвати ці нововведення такими, що мають змістове, а не формальне, декоративно-оздоблювальне значення. Одна справа представити образ речі, будівлі, ріки взагалі, і зовсім інша — надати їм документальності, точної адресності, місцевого колориту, що є суттєвим моментом переходу до реалістичного художнього мислення, рухом від абстрактно-поняттєвого до реально-конкретного образу і утвердження культурних надбань свого народу в літературі й мистецтві[41]. Все це було відповіддю на злоречиву єзуїтську і лютеранську пропаганду, нібито східні слов'яни не створили матеріальних і духовних цінностей, рівних західним.

Виникнувши як доказ самобутності, місцеві елементи в гравюрах стали вагомими підвалинами становлення реалістичних тенденцій. Переключення уваги з внутрішньоспоглядальних явищ на зовнішні об'єкти означало початок перегляду засобів формального вираження, структури твору, стимулювало розвиток рисунка з натури. Практика зображати речі в їх природних пропорціях і формах витісняє з мистецтва панівну доти умовність і поширюється на коло вірогідного, якого художник, може, ніколи і не бачив, але яке мав переконливо відтворити.

Чудово . опанував мистецтво імпровізації вірогідної давнини як істинної реальності Тимофій Петрович, оригінальні підписані (найчастіше ініціала-



ТП (Тимофій Петрович). Зустріч апостола Павла з наверненими в християнство. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.

ми ТП) гравюри якого з'являються вперше у 20-х роках, а повторні відбитки з них — протягом усього XVII ст. З особливим блиском ця імпровізація здійснена в гравюрах до виданих двох книг «Бесід Іоанна Златоуста». Стиль коментарів Іоанна Златоуста до євангельських текстів, сповнених життєвих прикладів, деталей та аналогій, спонукав Тимофія Петровича дати свій, тепер уже візуальний, коментар бесід Златоуста.

Про вільне прочитання тексту, а не буквальне ілюстрування положень константинопольського архієпископа Іоанна Златоуста свідчить багато цікавих і правдивих деталей — змістових, композиційних або декоративних. Тимофій Петрович не зупиняється перед тим, щоб проводити власні аналогії, сміливі зіставлення історії й сучасності. Все він хоче переінакшити, «побачити» по-новому. Наприклад, сюжет «Успіння», що мав до того часу значну іконографію в живопису, мініатюрі й гравюрі, майстер «омісцевлює» в такий спосіб: замикає композицію у картуш, укріплюючи його на ренесансній підставці, а по боках картуш підтримують засновники Печерського монастиря Антоній і Феодосій. Враження таке, що варто київським монахам оступитися, як вони приєднаються до груп сумуючих апостолів. Суто «композиційний хід» набуває змістового відтінку, спрацьовуючи на патріотичну концепцію автора.

Ще виразніше актуалізує Тимофій зміст Златоустових бесід за допомогою мотивів архітектури. Вмінням аранжирувати окремі архітектурні й побутові деталі, ансамблі й міські краєвиди Тимофій виділявся серед інших Митців. Тло в його творах не буквально конкретне, але наближене до будівель і міст України. У гравюрі «Взяття Павла під варту» архітектурне обрамлення дії нагадує львівську вулицю з видом на Успенську церкву. Обличчя, зачіски, одяг

людей — місцевого характеру. Часом аналогії Тимофія досить прямолінійні, натяки на сучасність вельми прозорі. Гравюра «Зустріч Павла з наверненими в християнство» відбиває в ледь завуальованій формі атмосферу насильств і переслідувань в загарбаній польсько-литовською шляхтою Правобережній Україні. Варта веде Павла на допит, на вулиці його зустрічають земляки, шанобливо кланяючись і супроводжуючи співчутливими поглядами. Але квінтесенція проведеної аналогії — не тільки в дії, а й у тлі, що являє собою краєвид середньовічного міста з околицями, вежі й бані, двосхилі дахи, вітряк, річка, гребінь пагорбів на обрії, тини, рів з водою, захисні мури. Ландшафт, загальний обрис та окремі деталі вказують, що йдеться про дещо стилізовану, ледь видозмінену панораму Львова.

В інших ілюстраціях Тимофій Пе́трович розгортає сюжети в ренесансних інтер'єрах, яких, звичайно, не було і не могло бути в часи ні Павла, ні Златоуста. Майстер, мабуть, користувався альбомами сучасної йому західної архітектури, зарисовками міст і краєвидів України, Польщі, Литви[42].

Реалістична деталь, присутня на гравюрах Тимофія Петровича, властива й іншим українським граверам 20—30-х років XVII ст., яких за багатьма спільними стилістичними ознаками, характерним трактуванням подій можна віднести до творчого кола П. Беринди. З їх ініціальних підписів (В, ВРА, ЕК, КР, КЗ, КД, КП, ЛМ, ЛТ, ЛП, МТ, ПБ, ПД, СБ, Т, ТТ) точно розшифровані імена самого Беринди (ПБ) та його брата Стефана (СБ). Решта розшифрувань побудовані на більш або менш аргументованих припущеннях.

Далеко не всі діячі друкарні, підписані під панегіриком 1630 р. Петрові Могилі «Імнологія», були граверами. Навіть художники Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький, зазначені в «Імнології» як «ізобразителі», очевидно, гравюр не вирізьблювали, а лише заготовляли для них рисунки. Але якраз рисувальник і надавав творові змістову, композиційну, стилістичну визначеність, яка зумовлювала рух української гравюри в напрямі посилення реалістичних тенденцій.

Гравюри монограмістів мають багато нюансів індивідуальних манер (на чому справедливо наголошують дослідники українських стародруків і естампів), але вірогідним також є й те, що всі манери «вписуються» в панівний тоді стиль українського ренесансу. Останній у гравюрі можна визначити як спосіб художнього зображення з розвиненим чуттям рівноваги, пропорції, симетрії, переломленого крізь демократично-патріотичний світогляд й опертого на місцеві традиції професіонального та народного мистецтва. Цими рисами український ренесанс дещо відрізняється від автохтонного італійського ренесансу, який у своїх найвищих зразках відзначався все ж елітарним характером. «В цілому народна гравюра в Італії,— зазначає М. Алпатов,— не мала значного поширення, вона не виражала тією самою мірою народного духу, як в Німеччині в роки селянської війни. Народ в Італії не в змозі був знайти собі вираження в мистецтві»[43].

Подібний висновок про гравюру України зробити неможливо. Бо при всіх класових інтересах, яким служила релігійна книга, гравюра в ній все ж дуже часто відбивала народні прагнення. її художні засоби були прості й дохідливі. До монастирських та цехових осередків рисувальників і граверів, як і малярів та скульпторів-різьбярів, приймалися вихідці з демократичних верств. На Україні ширилася течія народного граверства, що виникла якряч у добу розквіту ренесансного стилю в мистецтві і була тісно пов'язана з професіональним граверством[44].

ЗОБРАЖЕННЯ СЕРЕДОВИЩА І ПОБУТОВОЇ СИТУАЦІЇ. РАННЄ БАРОККО

Наприкінці 20-х і в 30-х роках XVII ст. триває стабілізація попередніх досягнень і знахідок у графіці. Ренесансна форма дедалі частіше приваблює майстрів, які замість приблизних, умовних, площинно трактованих предметів-символів вводять у гравюру низку реалістичних конкретизованих речей з місцевої обрядовості, побуту, архітектури, ландшафту. Розвивається і нова тенденція: зображати деталі не ізольовано, а у взаємозв'язках між ними. Легендарні події трактуються так, щоб вони якомога більше були схожими на сучасні. Осучасненим прочитуванням євангельських сюжетів відзначаються ілюстрації до крилоського «Євангелія учительного» 1606 р.: «Митар і фарисей», «Блудний син їсть із свиньми», «Повернення блудного сина». Значно виразніше виявилися екстраполяційні тенденції в київських виданнях — «Бесідах Іоанна Златоуста» 1623 і 1624 рр. й особливо в «Тріодях» 1627 і 1631 рр.

В «Тріоді пісній» зроблена спроба об'єднати в одній гравюрі не лише елементи легендарної і сучасної сюжетики, а й низку кульмінаційних моментів однієї й тієї самої розповіді, „дати візуальний «розворот» сюжету в часі й просторі. У «Притчі про • блудного сина» виділені такі колізії: батько ділить між синами гроші, молодший син вирушає на коні в мандри; прогулявши все, він

ТТ. Притча про блудного сина. «Тріодь пісна». Київ. 1627.





Невідомий гравер. Чудесний суддя судим. «Тріодь квітна». Київ. 1631.

їсть разом із свиньми жолуді; приблуда повертається і його ніжно обнімає батько; один служник ріже теля на гуляння, інший несе приблуді одяг та перстень; старший син, повернувшись з волами з поля, обурюється щедрістю батька; сусіди, дивлячись на пригоди старого та його синів, жваво пересуджують їх.

Важко повірити, щоб сім окремих, хоч і пов'язаних однією лінією сюжетів могли уміститися на невеличкій гравюрі, причому так злагоджено, що по:гатям і предметам тут не тісно, штрихів не густо. На основі добре продуманих композиції та рисунка майстер ТТ вирізав деякі сцени близько, інші — далі, одні — у прямій, інші — у зворотній перспективах. Події розгорнуто по колу, в центрі якого дім, навколо — кущі, дерева, пагорби, видолинки. Такою будовою не лише об'єднано й згармонізовано події, а й провгдено думку про життя як круговорот, про милосердя і душевну черствість, про відносність багатства й бідності. Все це помітно відрізняє дану полісюжетну гравюру від моносюжетних двох гравюр на цю саму тему в крилоському «Євангелії учительному». Старій притчі надано несподіваної контрастності, сюжетного динамізму, часової універсальності.

Полісюжетністю відзначаються чимало гравюр у «Тріоді пісній», в тому числі класично відоме в науковій літературі «Гріхопадіння», в якому графічно описані ледь не всі основні події третього розділу біблійної книги «Буття». Особливістю гравюри є наближення стародавніх сюжетів до конкретних життєвих умов: чоловік картає свою нерозсудливу дружину; жінка пряде кужіль, погойдуючи колиску з дитиною, а чоловік в цей час копає город.

Гравюри до «Тріоді квітної» (1631) знаменують розквіт мистецтва, пов'язаний з діяльністю Петра Могили як лаврського архімандрита (в 1627—1633 рр.), а згодом київського митрополита (в 1633—1646 рр.). Образний лад і стилістика цих гравюр співзвучні з ілюстраціями до «Тріоді пісної» (1627), зокрема в прагненні майстрів, які підписалися ініціалами В, ВР, К і КЗ, «утиснути» в зображення максимум оповідних моментів, повніше передати події, на яких грунтуються трипісенні вірші, тропарі, кондаки, ірмоси, ікоси та величання. Помітне бажання в «Тріоді квітній» утворити із зовнішніх атрибутів цілісне, хоча й не повністю природне середовище. В христологічних сюжетах це значною мірою умовний світ з горами-лещадками, придуманими міськими краєвидами, рівноголовим натовпом і деякими іншими візантійськими архаїзмами; в інших же сюжетах —

Невідомий гравер. Притча про підступних орендаторів. «Євангеліє учительне». Київ. 1637.



добре аранжировані ансамблі ренесансної архітектури, інтер'єрів та одягу XVII ст.

Оздоблювані цієї й наступних книг вловили напористість характеру й широку ерудицію нового київського владики П. Могили, які він продемонстрував, зокрема, при розвінчанні догматів протестантизму[45]. Вони «одягали» негативних персонажів у вбрання північноєвропейських (протестантських) країн, а обстановку, в якій ті діяли, наділяли стильовими рисами готики та північноєвропейського ренесансу. Фарисеї, саддукеї, римські воїни й адміністратори, обладунки яких мали б відбивати обстановку І ст. н. є., стали раптом схожі на німецьких, голландських або скандінавських протестантів XVII ст. Іудейські головні убори гравіруються подібними до поширених тоді в протестантських країнах капелюхів або до турецької чалми.

Вторгненням у громадські, а також і в політичні справи Петро Могила домагався утвердження місцевих духовних й моральних цінностей. Стосовно художньої практики його ідеї впали на раніше підготовлений грунт. Успішно почавши програму збагачення традиційної художньої форми реалістичними деталями, пішов з життя П. Беринда. Його послідовники й учні продовжували вносити у незмінні догматичні образи все більше й більше елементів, які часто віддзеркалювали не лише знайомі глядачам речі, а й внутрішню політичну обстановку на Україні.

Нова модель художнього мислення, побудована на паралельних змістових асоціаціях, коли за колізіями легендарних персонажів та ситуацій розумілися тогочасні животрепетні події у відповідному до обстановки XVII ст. оточенні, добре простежується у двох найвидатніших київських циклах ілюстра-



Невідомий гравер. Притча про багатія і смерть. «Євангеліє учительне». Київ. 1637.

цій 30—40-х років XVII ст. — до «Євангелія учительного» 1637 р. і Великого Требника 1646 р., укладеного Петром Могилою. Манери рисунка й гравірування в обох циклах відрізняються. Оздоблювачі «Євангелія учительного» IT, BP, B, K3 явно тяжіли до мистецького кола Петра Могили, де любили в гравюрі лінеарність і замкнуті контури. Великий Требник оформляв прихильник тонових рішень Ілля (підписувався Ілія А), майстер нового стилістичного напряму, запрошений Києво-Печерською лаврою зі Львова десь на зламі 30—40-х років XVII ст. З його творчістю пов'язані кращі досягнення української гравюри середини XVII ст. Однак при певних відмінностях манер обидва цикли ілюстрацій складають одне ціле в плані реалістичнішого й актуальнішого прочитання сюжетів, втрачання персонажами й предметами «злагодженості», рівноваги.

Спираючись на морально-есхатологічний зміст написаного Константинопольським патріархом Каллістом «Євангелія учительного», лаврські художники обрали для ілюстрування вузлові етичні моменти книги, а саме: покликання перших апостолів Андрія і Петра, нагірну проповідь, насичення п'ятьох тисяч людей п'ятьма хлібинами, погамування бурі, чудесний улов риби, зустріч із самарянкою. Етизмом християнства пройняті гравюри на теми «зцілень» і притч. Як у виборі сюжетів, так і особливо в їх трактуванні помітне прагнення ілюстраторів відгукнутися на суспільні проблеми свого часу, прокоментувати злободенні події.

Поневолення українського народу польським королем, магнатами і шляхтою досягло брутальних форм. Тривога і неспокій оселилися в кожній оселі, в кожній людині. Всі чекали іскри, яка б викликала пожежу народного гніву. Кращі представники української культури

співчували народові в його прагненні скинути іноземне ярмо, але їхні погляди в цьому питанні не завжди були послідовними[46]. Українські полемісти, учені, поети, художники не розлучалися з думкою апелювати до совісті експлуататорів, умовляти й присоромлювати їх, щоб стали «добрішими».

Ліберальна програма прочитується в контексті ілюстрацій до «Євангелія учительного». Соціальна основа існуючої в суспільстві несправедливості проходить повз увагу художників. Вся їх «аргументація» зводиться до моральних проблем, до заохочення чеснот або викриття вад. Але й така постановка питання мала в ту пору передове значення. Майже кожна композиція будувалася на ситуаційній паралельності тексту повчання Калліста і реальної дійсності.

Соціально-класові конфлікти, зіткнення інтересів пригноблених і гнобителів грунтуються виключно на концепції недосконалості людської природи. Але її можна виправити, твердять автори ілюстрацій, миттєвим очищенням, вигнанням з людини зла, вилікуванням тілесних та психічних недуг, навіть врятуванням від смерті (гравюри про «зцілення»). Настановчий характер мають також ілюстрації до притч, спрямованих проти фарисеїв. Викривальний зміст євангельських притч гравери доповнюють зображенням зовнішньої обстановки, в якій що не предмет — то натяк на тогочасну дійсність. Притча про підступних орендаторів проілюстрована майже дослівно за євангельським текстом: «Був господар один. Насадив виноградника він, огородив його муром, видовбав в ньому чавило, башту поставив — і віддав його винарям та й пішов» (Матвій, 21; 33). Художник детально зображає всі названі тут предмети, але в тому їх вигляді, як вони були йому знайомі з народного побуту — подвір'я, браму, підперті тичками виноградні кущі, плетений з лози тин. Чавило і башта дещо умовніші, гравіровані не з натури. Загалом створено сповнене місцевого колориту предметне середовище, в якому розгортаються описані у притчі події. Підступні орендатори виноградника з метою привласнення чужого майна убивають одного за одним слуг господаря, а відтак і його сина.

Екзекуційні сцени позбавлені натуралістичних подробиць, але дуже драматичні, тому й винесені на перший план наче для того, щоб глядач бачив, що являють собою вбивці (безбороді, в шляхетських костюмах; орудують вони палицями, камінням) та їх жертви.

Притчі надано травестійного прочитання. Вона метафорично розповідає, як магнати і шляхта порядкували на чужому винограднику, тобто на Україні. Морального висновку притчі (про покарання підступних орендаторів) на гравюрі не зображено, але логіка підводила до нього. Перенісши дію євангельської притчі у свій час, гравер відобразив типовий момент життя напередодні національно-визвольної війни народу під проводом Богдана Хмельницького.

Соціально спрямованою є гравюра на тему притчі про багатія і смерть. Власне, вона є лише приводом для побудованого на місцевому матеріалі та пройнятого критичним змістом сюжету про те, як пан примушує кріпаків працювати на себе — перебудовувати свій дім, молотити зерно, скиртувати солому. Деталі євангельської атрибутики тут зовсім відсутні, її замінила реальна предметність побуту XVI—XVII ст.— від одягу поміщика й кріпаків до способів молотити ціпами снопи, перелопачувати зерно, ставити скирти, класти стіни хати «в закид», зображати смерть[4] в образі кістяка з косою.

Образний лад київського «Євангелія учительного» пронизаний думками про неминучість кари за злочинні дії, заохоченням добрих справ, чеснот людського характеру. В ілюстраціях, спов-

нених руху і поривання, є багато авторської зацікавленості образно виявкравити проблеми свого часу. В них відчувається підвищений драматизм дії, зіткнення протилежних сил, розлад між духовним ідеалом і дійсністю, матеріалізація зображуваних явищ. Все це було принципово новим порівняно з попереднім періодом розвитку української гравюри.

Стилістика ілюстрацій також не має аналогів у ранній гравюрі України. Зображення розправ над людьми, переходи від одного психічного й фізичного стану до іншого, лютування злочинців і каяття грішників та інші драматичні моменти в житті людей підтверджені такими образотворчими засобами, як гостро ламана контурна лінія, рвучкі форми предметів, несподівані верхні, нижні, бічні ракурси. Високі гори застилають горизонт (притча про вдячного самарянина), береги річок, озер і морів химерно порізані або круті, море хвилюється (покликання Андрія й Петра, чудесний улов риби, зцілення біснуватих, ходіння по водах), дерева мають покручені стовбури й асиметричні крони, наче вони росли під натиском вітрів і бур. Природа втратила гармонію, люди живуть в нестабільному світі, вони одержимі пристрастями й тривожними передчуттями.

Згадані риси з усією очевидністю свідчать, що в київському «Євангелії учительному» 1637 р. представлено перший в історії української гравюри цикл гравюр стилю барокко. Здавна популярні на Україні євангельські повчання Калліста уперше дістали драматичне образотворче прочитання, з наголосами на динамічних аспектах дійсності.

В XVII ст. з особливою гостротою зіткнулися в іскрометних сутичках сили реформації й контрреформації, класи, які захищали феодальні порядки, з класами, що їх руйнували. В літературі й мистецтві ці потрясіння зумовили появу драматичного й трагічного світовідчуття, висловлюваного в патетичній формі, яка замінила раціоналістичну концепцію гармонії, притаманну оптимістичному ідеалові епохи Відродження[47]. Для Італії, країни автохтонного Відродження, ця нова поривчаста й нервова форма художнього висловлення була надто незвичайною, вона відрізнялася від усталеної спокійної, ренесансної форми, тому італійці назвали її Ьагоссо — дивною, чудернацькою, химерною. Слово це так точно відбивало суть явищ в житті і в мистецтві, що стало терміном для означення великого стильового напряму в мистецтві багатьох країн світу. Бурхливий рух, вибагливість і патетика барокко — це зовнішній вияв внутрішніх душевних страждань, вагання між відчаєм і надією, добром і злом, життям і смертю. Навіть такий оптимістичний італійський мислитель, представник утопічного соціалізму, як Томмазо Кампанелла, намагався вирватися з ланцюгів, летіти від жорстокого світу кудись вгору, до «полюсу віків»:

> Свободный и влекущий груз оков,
> Затерянный в толпе и одинокий,—
> Ввысь из низин стремлюсь. Мой ум высокий
> Меня вздымает к полюсу веков.
>
> Поверженных сзываю, поборов
> Печаль души, хоть этот мир жестокий
> Меня гнетет. Лечу! Настали сроки
> Взорлить нал сонмом скал и бугорков![48]

Драма душевного стану, що зумовила динамічну, вкрай емоційну форму в літературі й мистецтві України, виникла внаслідок політичної обстановки, що після Брестської унії 1596 р. дедалі загострювалася й неминуче вела до вибуху, до національно-визвольної війни. Професіональна і народна літературна творчість на Україні між 1596 і 1648 рр. несе в усіх своїх жанрах чимало рис бароккового світовідчуття й стилю: контрастних зіставлень у по-

лемічних трактатах, напластувань метафор, порівнянь, високопарних слів у панегіриках, трагедійних живописань в думах[49]. Ці риси співіснують, перехрещуються з давнішими ренесансними та з тими традиційно місцевими рисами, що сягають минулих віків.

Подібна ситуація складається і в образотворчому мистецтві, зокрема у гравюрі, тісно пов'язаній зі словом[50]. Було б марною справою шукати в ілюстраціях «Євангелія учительного» 1637 р. прямих аналогій з європейськими барокковими школами. Риси бароко тут місцеві, і хоча вони виступають як домінанта, але у поєднанні з попередніми досягненнями ренесансної гравюри і середньовічної мініатюри. Принцип рівноголів'я при зображенні натовпу, введення літер, слів і фраз у лінеарну «тканину» гравюри, умовна полісюжетність (різночасові події на одному аркуші), застосування аксонометричної й лінійної перспектив, певна риторичність образів і композицій (у сценах зцілення), тенденція осучаснювання традиційних біблійних образів і композицій — ось деякі з доренесансних і ренесансних реліктів у цьому ранньому барокковому циклі України.

Процес місцевих переробок великих європейських стилів продовжуватиметься й надалі, протягом XVII, XVIII і навіть XIX ст. Характерною особливістю українського мистецтва була не раптова і не різка, а дифузна зміна стилів з тривалим глибоким проникненням та «вживлениям» елементів старого стилю в новий. Довершене, перевірене практикою, призвичаєне до естетичних уподобань народу залишалося в мистецтві надовго, було непідвладне швидкоплинним модам.

Ясна мова ренесансу так тісно ввійшла в традицію, що українські митці використовували її аж до початку XIX ст., пристосовуючи, а зрідка навіть «перекриваючи» нею мову маньєризму, барокко, рококо, класицизму.



Гравер кола П. Беринди. Вигнання крамарів з храму. Євангеліє. Львів. 1636.

Коли в Києві кристалізувалося барокко, гравери західних земель України і далі плекали ренесансні мотиви. У прикрасах й ілюстраціях до видань Львівського братства, приватних друкарень Михайла Сльозки, Арсенія Желиборського, мандрівних друкарень Павла Телиці, Кирила Ставровецького, Спиридона Соболя продовжено традиції кінця XVI — початку XVII ст., доби ренесансної гравюри. Кількісно тут переважала орнаментальна гравюра, в якій поглиблювався сплав ренесансних та маньєристичних елементів з місцевою народною орнаментикою, мало місце повторне використання федорівських і балабанівських книжкових прикрас. Титули й фронтиспіси, монументалізовані, наче фасади й портали палаців та храмів, несли у собі метафоричну паралель між книгою і будівлею. Під ко-



П. Беринда.
Євангеліст Марко.
Євангеліє. Львів.
1636.

лонами й арками — назви творів або зображення поважних людей, які пишуть книги. Таким є, наприклад, образ Іоанна Дамаскіна на фронтиспісі львівського «Октоїха» 1630 р. Для текстових ілюстрацій іноді використовувалися давні кліше або вирізьблювалися більш-менш точні копії[51]. У нових ілюстраціях пробивається тенденція створювати з реалістичних деталей вірогідне середовище, хоча і без акцентування на проблемі руху і без прямих ситуаційних паралелей з життям.

Вираженням новаторських пошуків у львівській графіці першої половини XVII ст. вважаємо цикл гравюр до Євангелія 1636 р. (Львів). Перше на Україні видання усіх чотирьох канонічних текстів (від Матвія, Марка, Луки, Іоанна) — свідчення зрослої спроможності друкарні Львівського братства, фаховості місцевих текстологів при звірці й підготовці до друку книги, яка досі поширювалася лише в рукописах.

Львівські художники подбали про майстерне оформлення престижного для друкарні видання. Над ілюстраціями трудився колектив митців, очевидно, під орудою гравера Георгія, який власноручно вирізьбив оригінальний титул, котрий надалі стане класичним типом при оздобленні українських книг. Георгій замінив традиційний архітектурний мотив арки виноградною лозою з трилисниками й гронами ягід. Стебло в'ється прудко, утворюючи кільця-медальйони, в які закомпоновано людські постаті. Змістовими асоціаціями, ритмом ліній, симетрією форм це ренесансна рамка, хоча в ній вже відчутна маньєристична перенасиченість; бурхливі злами й вигини ліній дають знати, що тут до стилю бароко — один крок.

Маньєризм майстра Георгія не означав кризи відродженського світогляду (як у мистецтві Італії, Франції чи Нідерландів), а йшов виключно від бажання висловлюватися пишно і вражаюче, він був продиктований характером фронтиспісів і прикрас Євангелія 1636 р. (Львів). Титул виконувався так, щоб скласти одне стилістичне ціле з надрукованими ще 1616 р. Памвою Бериндою маньєристичними образами Матвія, Марка, Луки і Іоанна, котрі вирішено було вмістити як фронтиспіси до кожного з чотирьох євангелій[52]. Зображення людей, які поринули в писання, дається на аркушах у прецизному оточенні, на тлі ускладненого плетива форм ренесансної архітектури, акантових вазонів, лев'ячих масок, в облямуванні колон, вкритих ананасовою лускою. Самозаглиблення, духовний аскетизм людини і надмірно пишне, рафіноване середовище — в цих контрастах виявилася особливість українського варіанта маньєризму, що був коротким перехідним етапом від ренесансу до барокко. Маньєризм не став «великим стилем» в українському мистецтві, його прояви були спорадичні, переважно у творчості окремих художників львівсько-волинського регіону, часто в поєднанні з формами стилів ренесансу або барокко.

В Євангелії 1636 р. (Львів) крім титула і фронтиспісів маньєристичними рисами позначені декоративні прикраси. Сюжетні ж ілюстрації виконані в стилі місцевого барокко. Дванадцять з них передруковані з ранніх львівських видань, але переважна більшість опублікована вперше. Саме вони становлять інтерес світським трактуванням та актуалізацією змісту євангельських сюжетів, за якими містяться прозорі натяки на місцеві порядки, на спосіб життя галицького й польського панства, його ставлення до ремісників і селян («Митар і фарисей», «Побивання св. Стефана камінням», «Динарій кесаря», «Іоанн у темниці», «Христос і Никодим», притчі про сіяча, про милостивого самарянина, про виноградаря)[63].

Матеріальним осягненням предметного середовища, персонажами з характер-



Ілля. Обряд поховання. Великий Требник. Київ. 1646.

ними рисами облич, європейським кроєм одягу, усім своїм оповідальним ладом гравюри Євангелія 1636 р. (Львів) суголосні гравюрам київського «Євангелія учительного» 1637 р. Але є між ними і суттєва різниця. Львівські ілюстрації тяжіють до злагодженості, до композиційної компактності, властивої ранньоренесансним дереворитам Італії або Німеччини. В них, однак, чимало драматизму, неспокою, полярних зіткнень, хоча і менше, ніж у київських.

Логічно, що українське барокко формується у графіці Києва. Місто стародавніх традицій підтримувало постійні зв'язки з культурними осередками Росії, Білорусії, Західної Європи, Близького Сходу, Балкан. Київ отав вузлом соціально- і національно-визвольної боротьби, яка запліднила мистецтво графіки драматичними соціальними мотивами. Крім «Євангелія учительного», риси барокко помітні у нових гравюрах таких київських видань 30—40-х років XVII ст., як Служебник 1639 р., «Тріодь пісна» 1640 р., як латинські й польськомовні брошури та книги Києво-Печерської лаври, наприклад, «Печерський патерик» 1635 р., «Парергон» 1638 р., «Тератургіма» 1638 р., «Літос, альбо камінь» 1644 р.

Закріплення позитивних рис барокко як стилю утвердження нових імпульсів життя сталося в гравюрах Іллі — видатного і плодовитого майстра, творчість якого припадає на 30—60-ті роки XVII ст. В історії української графіки XVII ст. нема гравера, рівного Іллі щодо тривалості творчої праці, яка обіймає майже півстоліття, щодо кількості виконаних гравюр (лише підписаних — близько 500) і щодо охопленості усіх тодішніх графічних жанрів ". Справжнє значення доробку гравера не в цих кількісних рекордах і навіть не в рівні майстерності. Цінність його мистецтва в тому, що воно від початку до кінця пройняте героїко-драматичними

Ілля. Кінцівка. Великий Требник. Київ. 1646.



інтонаціями, навіяними національно-визвольною війною українського народу і возз'єднанням України з Росією. Ілля був типовим художником свого часу, не відходив від релігійної теми і в її межах, користуючись метафоричною мовою іносказань, художніми засобами барокко, прокоментував тодішні події.

Барокко Іллі своєрідне, стилізоване на основі місцевих традицій. Містична екзальтація, притаманна католицькому барокко Італії, Іспанії, Австрії, Південної Німеччини, Польщі, як і будуарна пишнота форм протестантського барокко Англії, Голландії, Північної Німеччини [55], були йому чужі. Гравер зумів вияскравити поведінку людини в надзвичайних ситуаціях, в стані душевного піднесення, збудження, яке ніби передавалося середовищу з його неспокійним речовим згромадженням і динамічною грою орнаментальних прикрас. Одне із слов'янських відгалужень світового барокко — українське барокко — мало особливе значення для розвитку реалістичних тенденцій, тому що стимулювало формування у творах образу правдивого середовища, виробляло погляд на світ як на вічний рух, створювало передумови для зближення в далекій перспективі мистецтва з побутом людини.

Гострота сюжету і внутрішня напруженість персонажів помітні вже в ранніх гравюрах Іллі, вміщених у виданнях львівської друкарні М. Сльозки «Апостолі» (1639) й «Октоїху» (1640). Перш ніж переїхати до Києва, Ілля, очевидно, виготовив для М. Сльозки й інші гравюри, які побачили світ пізніше. Але, як видно, ренесансні й маньєристичні малюнки не в усьому задовольняли Іллю, сковували його прагнення працювати над сюжетами велелюдними^ сповненими руху. У Києві гравер, здається, зустрів художників, які рисували відповідно до його манери. Йому

поталанило тут і в тому, що в особі митрополита Петра Могили він знайшов замовника, який дуже прихильно ставився до мистецтва. Ілля береться за виконання трьох великих ілюстративних циклів до задуманих митрополитом фундаментальних видань: збірника церковних священнодійств і відправ «Євхологіон» (Великий Требник), укладеного та частково написаного самим Петром Могилою, Біблії, яка не видавалася на Україні від 1581 р., і «Печерського патерика».

20 сюжетів для Великого Требника і 139 для Біблії виконані Іллею сумлінно, ретельно і швидко. Лейтмотив Великого Требника — ствердження самодостатньої цінності східнослов'янських обрядів. Звідси підкреслена урочистість зображених церемоній причастя, освячення води, хрестин, вінчання, похорон і т. д., не позбавлених, однак, і полемічного підтексту, пафосних жестів і драматичних ситуацій. Гідність місцевих обрядів показана крізь характерні деталі й ситуації. Натовп зображено як живу рухливу групу, де кожна людина — це індивідуальність із властивими їй одягом, виразом обличчя, манерою жестикуляції. В «Освяченні води» є два змістово-композиційні центри: частина людей дивиться на діжку з водою, але більшість здивовано оглядається назад, де в кінці черги стоїть молодиця з немовлям, у якій впізнають риси Мадонни. Це типовий приклад того, як Ілля вміє створювати привід для хвилювання цілого натовпу. В його персонажів часто збуджені обличчя, різко повернуті голови, гарячкові рухи. Вони мовби сперечаються між собою про щось. Промовистими жестами супроводжуються неквапливі врочисті таїнства. Ці бароккові контрасти, порушування рівноваги бурхливою дією відбивають напружену обстановку на Україні напередодні початку національно-визвольної війни.

Ілля не обмежується лише змістовою «драматургією» сцен. Він обґрунтовує їх за допомогою мистецької форми. Здавна вживані в книжкових прикрасах картуші гравер зображає якимись розірваними, з химерно розвіяними краями Рослини в'ються між прикрасами й перегородками тужаво, наче переборюють їх опір.

Майстер застосовує новий для української графіки тип бароккової прикраси — пружної, динамічної, значно декоративнішої за ренесансу. Їх форми грунтуються на стилізації не екзотичної (акант, пальма, гранат), а переважно місцевої рослинності (виноград, яблуня, груша). Мотив «древа життя» і тепер знаходить своє осмислення: Ілля асоціює цей символ з розп'яттям. Дерево родить правдиві й уявні плоди, останні — у вигляді картушів зі сценами «таїнств». У форті Великого Требника Ілля услід за львівським гравером Георгієм цілком відмовився від архітектурного мотиву, замінивши його мотивом живоносного дерева. Подібним же чином розв'язується й фронтиспіс. Символіко-оповідним ладом, урочистою композицією обидві вступні гравюри Великого Требника (форта й фронтиспіс) нагадують майбутні політипажні станкові гравюри (конклюзії, тези, родословні дерева), які набувають поширення в українській і російській графіці в другій половині XVII і особливо у XVIII ст. Кінцівка в цій книзі — натюрморт з винограду, груш та масок, сплетений у вигляді трикутника.

Коли Великий Требник вийшов у світ, Ілля працював над ілюстраціями до Біблії. І хоча після передчасної смерті в грудні 1646 р. Петра Могили і воєнних подій, що насувалися, стало ясно, що лаврська друкарня не зможе надрукувати такої величезної за обсягом книги, гравер не припиняв праці і вигравірував протягом 1645—1649 рр. 139 сюжетів для першого циклу біблійних книг — Старого завіту. Готові до друку кліше пролежали, однак, майже 50 років.



Ілля, ісус Навін вішає переможених царів.
З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії.
Київ. 1640-ві роки.

Лише наприкінці XVII ст. їх разом з 54 ілюстраціями до Нового завіту (з різ ІИХ київських і львівських видань) надруковано окремим альбомом, що являв собою першу на Україні «Лицеву біблію». Перед новими поколіннями читачів відкрилася сила мистецької ерудиції і вміння Іллі, який передав у тра-



Ілля. Принесення виноградної лози з рідної землі. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки.

диційних образах і ситуаціях особливості обстановки напередодні і в перший період національно-визвольної війни 1648—1654 рр.

Йдучи за ілюстраціями «Театрума Біблікума», виданого в Голландії Николаусом Вісхером (Піскатором), Ілля вибирав з них гострі життєві сюжети і намагався ще більше актуалізувати їх[5в]. Його композиції можна назвати «копіями» лише умовно і в лапках. Він опускав нехарактерні і мало зрозумілі деталі, постаті й цілі сцени, наділяв стародавніх іудеїв європейською, переважно слов'янською, зовнішністю, одягав їх у нові обладунки, розміщував так, щоб композиція нагадувала якусь місцеву ситуацію. Вільне поводження із західноєвропейськими оригіналами, фільтрація їх змісту і особливо форми зумовили своєрідний оповідальний паралелізм гравюр Іллі, необхідний йому

для постійного «звіряння» подій далекої минувшини із сьогоденням. Майстер використовує травестію і бурлеск — художні засоби мистецтва і літератури бароко. Правда, перелицювання у нього ще не досягають такої довершеної форми, як в ілюстраціях Никодима Зубрицького до «Ифіки ієрополітики» чи в поемі І. Котляревського «Енеїда», але в межах свого часу і своїх можливостей Ілля не залишив поза увагою жодної з проблем, на які було «хворе» тоді суспільство, і дав кожній з них оригінальну інтерпретацію.

У циклі виділяється кілька тематичних ліній, суголосних дійсності, наприклад зображення насильства, зрад, помсти, акцій воєнного характеру (Каїн убиває Авеля, Адам і Єва оплакують убитого, Яків виманює право первородства в Ісава, брати кидають Йосипа в криницю, фараон гине у хвилях Червоного моря, руйнування ієрихонських стін, побиття Анапа камінням, Навін вішає переможених царів, Девора умертвляє Сісару, Даліла зраджує Самсона), патологічної жадоби золота (Іуда і Фамар, танець біля золотого бика), викрадень людей, торгових операцій, страждань ув'язнених, судових сцен, грізних явищ природи (перетворення води в кров, град і грім, сарана, тьма, жаби, мухи)[57].

Як відплата за численні кривди сприймається гравюра «Навін вішає переможених царів», де втілено народні уявлення про лицарів, які приходять визволяти трудящих. Пройнята патріотичним змістом гравюра «Принесення виноградної лози з рідної землі». Два озброєних шаблями чоловіки несуть на тичині величезне гроно винограду. Це водночас і гіпербола, і символ: образ туги за рідним краєм людей, які в роки лихоліття були вигнані із своїх осель, забрані татарами в ясир, продані в рабство, уярмлені в кріпацтво; образ віри в добро, правду, прийдешність.

У біблійному циклі Іллі є багато епічного, суголосного українському словесно-пісенному героїчному фольклорові доби боротьби з поневолювачами, за возз'єднання України з Росією. Як і образи народних дум та пісень, гравюри Іллі лапідарні формою, але місткі змістом. Взаємини окремих людей і груп трактуються в узагальненому вселюдському масштабі. Тут вирують пристрасті, краються серця і міряються силами добро і зло.

Життєвість робить «Лицеву біблію» Іллі одним з найоригінальніших «подражаній» в українській графіці того часу. Відомо, що в 1646—1662 рр. працював над 24 ілюстраціями для Апокаліпсиса (очевидно, для того ж таки задуманого Петром Могилою, але нездійсненого, видання в Києві Біблії) гравер Прокопій. Взірцем для нього були німецькі гравюри з Біблії 1541 р. віттенбергівського видання. Прокопій, однак, не провадить таких прозорих змістових паралелей між канонічним текстом і драматичними подіями сучасності, як Ілля[58].

Патріотизмом пронизані ілюстрації до «Печерського патерика» 1661 р. Історія видання й ілюстрування цієї книги дуже цікава. Вона почала складатися ще за часів Київської Русі і, як літопис внеску Києва в східнослов'янську культуру, переписувалася упродовж століть від руки. 1635 р. лаврська друкарня видала «Печерського патерика» польською мовою (без ілюстрацій) для потреб польськомовного населення України і з метою переконати поляків, що культура України — це не «проклята схизма», а глибока й самобутня історія. Незабаром почалася підготовка до видання цінної пам'ятки мовою оригіналу і в найліпшому художньому оформленні. Перші кліше Ілля зробив для неї в 40-х роках ще за життя митрополита Петра Могили. Основна ж кількість сюжетів створювалася у період національно-визвольної війни 1648—1654 рр. Завершено ілюструван-



КР. Проскурники Спиридон і Никодим гасять пожежу. «Печерський патерик». Київ. 1661.

ня книги у другій половині 50-х років XVII ст., коли Києво-Печерською лаврою управляв Інокентій Гізель, який замінив померлого 1656 р. Йосипа Тризну.

Прикметно, що і у воєнний період, коли Київ часто ставав полем бою між польськими і козацькими військами, місцева друкарня продовжувала діяти, випустивши у світ ряд ілюстрованих книг, хоча і з давніми кліше. Ось що писав про роботу друкарні в 1653 р. Павло Алеппський, який разом із патріархом Антіохії Макарієм відвідав Київ: «Поблизу великої церкви є чудова, знаменита друкарня, що обслу-

говує цю країну. З неї виходять всі їх церковні книги дивовижним друком різного виду й кольору, а також рисунки на великих аркушах, визначні місця країн, ікони святих, учені дослідження тощо. За звичаєм патріархів, ми надрукували в ній багато пропускових грамот з ім'ям нашого патріарха на їхній мові червоними літерами і з зображенням св. ап. Петра»[59].

Є щось символічне в тому, що в кульмінаційний період боротьби українського народу з іноземним поневоленням, за возз'єднання з російським народом, в головній монастирській друкарні України тривала підготовка до видання «Печерського патерика», пронизаного ідеєю східнослов'янської єдності. Історико-патріотичні мотиви книги добре відчули ілюстратори Ілля (36 гравюр), Прокопій (5 гравюр) та інші майстри, які творили на основі оригінальних рисунків (оскільки видання ілюструвалося вперше) і з цікавими ознаками реалістичного підходу до теми. В зображеннях історичних осіб — іконописця Алімпія, літописця Нестора, печерських «патерів» вражає нова міра трактування образу людини: конкретизація її зовнішності, наділення прикметним характером, певним душевним станом. Ілюстратори «Печерського патерика» впритул підійшли до проблеми портретно-психологічної характеристики особи. Внутрішня зосередженість, напружена застиглість, притаманні ренесансним постатям ранньої української гравюри (Лука, Калліст, Златоуст), замінюються пантомімічною рухливістю постатей і мімічною пластикою облич, відтворенням активного реагування персонажів на зовнішні подразнення.

В передачі предметної атрибутики, середовища й життєвих ситуацій художники «Печерського патерика» також досягли нових успіхів. Мотиви київської архітектури, плани Антонієвих і Феодосієвих печер були виконані Ллею за натурними рисунками. Тлом для багатьох фігурних зображень послужили монастирські подвір'я, мальовничі види на Києво-Печерську лавру з боку Дніпра і круч. І навіть різні «дива», як, приміром, покарання Сергія за брехню й користолюбство або гасіння пожежі у пекарні проскурниками Спиридоном і Никодимом, відбуваються в реальній обстановці.

Львівське Євангеліє 1636 р., київські «Євангеліє учительне» 1637 р., Великий Требник 1646 р., «Печерський патерик» 1661 р., «Лицева біблія» та Апокаліпсис — найвизначніші ілюстративні цикли другої третини XVII ст., які дають уявлення про риси раннього українського барокко в сюжетній графіці, про досягнення рисувальників і граверів в реалістичному трактуванні зовнішнього середовища й побутової ситуації. В орнаментальній графіці барокко виявилося в наближенні декоративних елементів до природних матеріальних форм, особливо рослинних, в їх русі й буйному проростанні[60].

Вже при своєму зародженні в 30—60-х роках XVII ст. стиль українського барокко пов'язується з прогресивними соціально- і національно-визвольними факторами в суспільстві та з реалістичними тенденціями в мистецтві. Це важливо, бо, як відомо, в ряді західних країн у своїх різновидах барокко виражало ідеологію реакційних кіл, було зброєю контрреформації, ознакою кризи Відродження[61]. На Україні барокко не заперечило ні ренесансу, ні ще давнішого, опертого на візантійські й давньоруські традиції, староукраїнського стилю так різко, як це сталося в країнах Заходу стосовно їх[4] стилів[62]. Відбувся черговий процес «злиття» усталеного й нового. Внаслідок відносної близькості професіональної й народної ліній розвитку художнього процесу українське барокко набувало виразних народних рис, демократичної

спрямованості не лише у графіці, а й, як свідчить творчість художників І .Руткевича, Й. Кондзелевича, зодчих С. Ковніра й І. Григоровича-Барського, в живопису та архітектурі.

СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ ГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ. ЗРІЛЕ БАРОККО

Міцні народні основи, закладені в ранньому українському барокко, вплинули на подальшу еволюцію стилю в його зрілих формах. Це були форти, фронтиспіси, шмуцтитули в таких книгах, як «Печерський патерик», «Ключ розуміння» (київське видання 1659 р., львівські — 1663 і 1665 рр.), «Месія правдивий» (К., 1669) і «Небо нове» (Львів, 1665) Іоаникія Галятовського; «Огородок» (К., 1676) Антонія Радивиловськсго; «Меч духовний» (К-, 1666) і «Труби словес проповідних» (К-, 1674) Лазаря Барановича; «Мир з богом чоловіку» (К., 1669) і «Синопсис» (К., 1680) Інокентія Гізеля тощо. Автори згаданих книг — високоосвічені вчені й письменники, талановиті полемісти, люди нового покоління, виховані на вільнодумстві XVII ст. їх твори — це монологи, де в богословській термінології і в притаманних літературі барокко високопарних виразах проводяться дві основні думки: вдоволення возз'єднанням України з Росією і виступ на захист інтересів українців Правобережжя, які залишилися в ярмі польських магнатів. Ця література, як і пізніше написані й видані твори Данила Туптала (в ченцях Димитрій Ростовський), Варлаама Ясинского, Стефана Яворського, Георгія Кониського, Феофана Прокоповича обгрунтували (на рівні, звичайно, тогочасної ідеології) таку історичну подію в житті України, як її возз'єднання з Росією. Постійно, особливо у творах І. Галятовського, проводиться також думка єдності усіх слов'ян в їх боротьбі з турецько-татарською агресією[63].

Графічне оформлення «входів» до книг складне й багатогранне щодо змісту й форми. Воно має більш самостійне значення, ніж аналогічне оформлення титульних гравюр стилю ренесанс. Це немов естампи, які можна розглядати в плані художнього вступу до змісту того чи іншого твору. Концентрацією містких символів та алегорій в одному місці й часі декларуються радість, тріумф, сповнення надій. Часто зображається російський герб. Добір об'єктів і ситуацій вражає тонко здійснюваним єднанням реального, історичного й міфічного. Над київськими храмами сяє сонце, клубочаться легкі хмарки і тут же їх укриває омофором богородиця Марія (форта і фронтиспіс «Печерського патерика»). В усіх земних справах — як мирних, так і воєнних,— людям допомагають небесні сили. Князі Володимир, Борис, Гліб, а також монахи Антоній з Феодосієм виступають як порадники і заступники («Меч духовний», «Мир з богом чоловіку»). Вихід у світ «Печерського патерика» збудив інтерес до вітчизняної історії й міфології, до діячів, які в очах сучасників символізували відновлення розірваного татаромонгольською навалою зв'язку давніх і нових часів.

Орли, леви, коні й інша живність, що в середні віки були лише «знаком» у гербах і тератологічних орнаментах, у гравюрі українського барокко «оживають», одним людським справам сприяють, іншим протидіють. Особливо жваві тварини на гравюрах, вміщених у книгах Л. Барановича: гербові й емблематичні птахи неодмінно щось тримають у лапах і дзьобах, інші тварини зображені неспокійними, збудженими, мовби наділені розумом і почуттям людей («Труби словес проповідних»). Л. Баранович часто сам пропонував художникам оформлення своїх творів[64], а склад мислення у нього був барокковий.

Речі, котрі в ренесансній і маньєристичній гравюрах складали натюрмор-



АК (Афанасій Клирик). Титул «Огородка» Антонія Радивиловського. Київ. 1676.



О. Тарасевич. Березень. Початок весни. «Розаріум». Вільно. 1677.

ти та вишукані середовищні ансамблі, з 1660-х років дедалі більше набувають подоби живого природного оточення. Місцеві й екзотичні рослини, не втрачаючи декоративної ролі, зазнають на фортах і фронтиспісах цікавого осмислення як деталі тематичних композицій. Зокрема з 1650-х років починається нове освоєння теми дерева, яке є і символом («древо життя») і пейзажною реальністю — його саджають, поливають, плекають. На фронтиспісі до «Меча духовного» дерево трактується як родовідне і життєносне; на фронтиспісі до «Мир з богом чоловіку» спис, яким убито лютого монстра, нагадує пальму. Але особливо ясно звучить садівнича тема на форті «Огородка»: вхідний аркуш трактується як дбайливо уходжене, обнесеке частоколом господарство, де кожна рослина полита й доглянута. Уміло обіграно на фортах усіх трьох видань тему й назву книги І. Галятовського «Ключ розуміння», де пропагуються працелюбність й інші моральні чесноти людини.

Зіставивши драматичні ноти в гравюрах 3О—40-х років XVII ст. з оптимізмом гравюр 50—70-х років, бачимо прогресуючий напрям руху стилю бароккo від ранніх до зрілих форм. Прагнення здивувати, вразити глядача збереглося, навіть посилилося. Екстатичний стан персонажів знайшов підтвердження в «оживленні» емблем і в декоративності, яка ставала дедалі пишнішою. Разом із зміною експресивної тональності у гравюрі з'являються нові типи образності, зумовлені суспільним розвитком і розширенням мистецьких зв'язків України з іншими народами й країнами.



О. Тарасевич. Травень. Соколине полювання. сРозаріум», Вільно. 1677.

Міцніють, тіснішають контакти передусім з Росією. Обмін гравюрами і книгами, підношення українських видань цареві, патріархові, поширення книг московського друку на Україні — все це стає нормою двосторонніх взаємин. В Москві високо цінують уміння та хист українських друкарів і граверів, перевидають окремі оригінальні твори. «В XVII ст.,— писав О. Сидоров,— ми побачимо появу на московському ринку книг, надрукованих в Києві, і переконаємося в тій визначній ролі, яку відіграли в Москві не лише українські письменники, а й українські художники книги»[65].

Другий напрям зв'язків пролягав на північ, у Білорусію й Литву, третій — на Балкани[66]. Не послабилися культурні «зв'язки із Польщею (при всій складності воєнно-політичних відносин з нею), а також з країнами Західної Європи. Після возз'єднання України з Росією друкарня Києво-Печерської лаври поновляє випуск книг і брошур польською й латинською мовами[67]. Польськомовні видання часто виходили також у нововідкритих новгород-сіверській, чернігівській та в ряді друкарень Правобережжя. На Україні побував і створив велику серію рисунків батального й пейзажного характеру голландський художник А. Вестерфельд. Портрети Б. Хмельницького гравірували не лише вітчизняні, а й іноземні художники — голландці В. Гондіус, К. Баумане, І. Мейзенс, австрійці П. Фюрст, Боутатс, італієць Бонаціна (останньому належить також портрет Юрія Хмельницького).

Завдяки посиленню міжнародних зв'язків українського мистецтва **міцні-**

ла технологічна база друкарень. Вони обзаводяться рідкісними у той час верстатами для друкування гравюр з металевих кліше, прагнуть мати в штаті художників — знавців гравірування на міді. Багато ініціативи в цій справі виявляв Л. Баранович, який посилав на навчання до Вільна обдаровану молодь Чернігівщини, в тому числі художників-граверів Л. Крщоновича, І. Щирського, С. Ялинського. Саме у підвідомчій Л. Барановичу новгород-сіверській друкарні в 1676 р. було зроблено спробу запровадження в ширшому масштабі гравюри на міді[68], що знаменувало початок переходу гравюри Лівобережжя від деревориту до мідьориту. На Правобережжі також помітні зрушення в цьому напрямі. Художники опановують основи натурного малюнка, гравюру на металі. З початку 1670-х років вони працюють як самостійні майстри, хоча й за межами України. Мова йде передусім про Олександра й Леонтія Тарасевичів, які пройшли професійну підготовку в Аугсбурзі в граверській майстерні Кіліанів і тривалий час (майже всі 70-ті і 80-ті роки XVII ст.) працювали для друкарень Білорусії, Литви і Польщі, лише наприкінці 80-х років XVII ст. повернувшись на Україну.

Центральна проблема мистецтва Тарасевичів — це проблема реалістичного образу як у рамках традиційної релігійної сюжетики, так і поза нею. Звичайно, згадана сюжетика не була аж надто сприятливою для повноцінного розкриття можливостей реалізму. Та нагромаджений попередніми українськими художниками досвід спонтанного переростання релігійного у світське, умоглядного в очевидне дав підстави Тарасевичам чіткіше вичленувати реалістичне зерно в образі, скориставшись об'ємним академічним рисунком і технікою гравірування на металі.

Так, Олександр Тарасевич вперше в українській графіці звернувся до безпосереднього відображення побуту й трудової діяльності людини, не вдаючись до біблійної екстраполяції, як це робили раніше Тимофій Петрович, Георгій, Ілля та інші представники так званого метафоричного і «наївного» реалізму. В ілюстраціях до календарного розділу «Розаріума» (Вільно, 1677) О. Тарасевич послідовно і з тонкими життєвими спостереженнями відобразив сезонність праці на селі на кожний з 12 місяців. Ілюстрації вражають не лише своїм цілком світським змістом, а й уславленням праці, пієтетом трудівникові («Березень. Початок весни», «Червень. Промивання вовни», «Серпень. Жнива» і т. ін.).

Надзвичайно важливим видається усвідомлення художникгм дійсності в її соціальному контексті. В окремих ілюстраціях (на квітень і травень) зображено важку працю селян у зіставленні з паразитизмом панів. Це було значним кроком вперед. Якщо в «Євангелії учительному» 1637 р. (гравюри про підступних орендаторів, про багатія і смерть) елементи соціальної критики висловлені опосередковано, через притчі, то в даному випадку йдеться про пряме відображення суспільної нерівності. О. Тарасевич часто ілюстрував філософсько-теологічні трактати, де чітко виявляв свою прихильність не тчк до різних містичних концепцій, як до логічного, доказового, очевидного. У циклі невеликих гравюр до «Церемоній при відправленні святої меси» художник наголошує передусім на обрядовій стороні справи, а містерії лише «супроводжують» дію[IIII].

У трактуванні людської особи О. Тарасевич пішов далі своїх попередників. Він прагнув бути «історичним портретистом», аналізувати характери персонажів, канонізованих церквою, їх вдачі, земні справи, а не екстатичні пориви (чотири євангелісти, святі Дмитро, Франціск Ксаверій, Киріак, Клет, Августин, Антоній Флорентійський, Михай-



О. Тарасевич. Червень. Промивання вовни. «Розаріум». Вільно. 1677.

ло Гедройц, Йосафат, Домінік, Гуго Англійський та ін.). Не фетишизує О. Тарасевич заслуг сучасного йому духовенства. В портреті віленського архідиякона Миколи Слупського (1677) з його волоокістю, кривим носом, тонкими губами й цапиною бородою є намагання передати жовчний характер людини. О. Тарасевич не тільки не ідеалізує своєї високопоставленої моделі (ідеалізація була неписаним правилом для портретистів тієї доби), а відтворює негарну зовнішність з убивчим натуралізмом, виділяючи «некомпліментні» деталі. В ряді пізніших портретів (1680—1690-ті роки) бажання вияскравити громадські «цноти» й інтимні іпостасі людей поєднується в художника з легким гротеском, з ледь уловимим іронічним ставленням до окремих їх рис.

О. Тарасевич поставив чимало важливих і новаторських питань в українському мистецтві свого часу, насамперед питання секуляризації художнього образу, складності й неоднозначності характеру людини. Він розв'язав їх в обмежених масштабах, але в якісному відношенні повноцінно. У гравюрах світського змісту (ілюстраціях до календарного розділу «Розаріума») художник наділяє людину самостійною волею, енергією, візуально не пов'язаними «з божим промислом». Розумні очі й задумливі обличчя на його портретах, велелюдні сцени в оформленнях тез академічних диспутів, на титулах і фронтисписах трактатів не вкладаються в поняття лише боротьби доброго й злого, білого і чорного, а підкреслюють безліч нюансів людської природи, могутню силу її розуму.



О. Тарасевич. Портрет Миколи Слупського. Вільно. 1677.

Ми говоримо про обмежені масштаби секуляризації в О. Тарасевича тому, що повне вивільнення художнього образу від панівної ідеології ще не було тоді на часі. Але постановка цього питання в принципі мала виняткове значення для подальшої долі реалізму в графічному мистецтві України, для поступового переключення уваги художника від небесного до земного, від теологічного до світського.

У релігійних композиціях (а таких у нього більшість) О. Тарасевич розвивав далі міфо-реалістичну систему творчості. Зображаючи взаємодію небесних і земних сил, він надавав особливого значення людській ініціативі, волі й розумові. Персонажі то вторгаються в сфери природи, то подумки сягають космічних стихій (оформлення тез диспуту у Віленській академії 1683 р.), то хвацько управляють символічними предметами з християнської й античної міфології (титули панегіриків С. Яворського «Агсіоз еі апіагсіоз» і «Реіпіа хіегуса», 1690—1691). Всі деталі, реальні й вигадані, осяяні в нього світлом розуму, утворюють середовища, в яких проявляються здібності людини.

О. Тарасевич поєднував бароккові форми декору з гуманістичним змістом, притаманним минулій вже тоді добі Відродження. Його барокко сповнене контрастів та антиномій і водночас воно включає в себе ренесансні впорядкованість, системність і симетричність. Химерно вигнуті й випуклі лінії ближчі до стихії природи, ніж прямі геометричні лінії ренесансу. Творчість О. Тарасевича, в яку органічно увійшли гуманізм і гармонія ренесансу та стилізовані природні форми народного мистецтва, була одним з найхарактерніших проявів зрілого українського барокко.

З художником працювали найобдарованіші гравери, живописці, друкарі. Відомі два граверських осередки — віленський і київський. Значення і вплив їх на мистецький процес були дуже вагомі, що дає підставу говорити про школу О. Тарасевича кінця XVII і першої половини XVIII ст. Переважна більшість майстрів, що належали до цих осередків, розвивали принципи, започатковані О. Тарасевичем.

Істотні здобутки цих митців зроблені в напрямі секуляризації образу. Система художніх засобів, заснована лише на догматичних поглядах, ієрархічна іконографія, вироблена середньовічною схоластикою, піддаються в мистецтві рубежу XVII—XVIII ст. таким змінам, від яких жахнувся б перший-ліпший теолог недавнього минулого. В ряді творів типу панегіри-

Ст Тарасевич. Титул панегірика на честь Варлаама Ясинського. Київ. 1690.


Unus Magno non sufficit Orbis.
ARCTICA ROSSIACUM FIRMANT DUO SY
DERA CÆLI
Ego firmavi Columnas eius. Psal. 74
Herculi et pulchriori.
ARCTOS & ANTARCTOS
CÆLI ROSSIACI
in Gentilitijs Syderibus
ILLMI & RNDISSIMI in CHRISTO PATRIS
P. BARLAAMI IASINSKI
Kijoviensis. Halicensis. totiusq Rossiæ
ORTHODOXI ARCHIEPISCOPI
METROPOLITÆ.



О. Тарасевич.
Титул
панегірика
на честь
Варлаама
Ясинського.
Київ. 1691.



Л. Крщонович. Титул панегірика на честь Бонавентури Мадалинського. Вільно. 1674. АГ — ЙВ



І. Щирський. Титул панегірика на честь Івана Огінського. Вільно. 1680.

ків (підносні адреси, тези) і на багатьох книжкових фортах, фронтиспісах та в ілюстраціях з'являються, поряд з корпусом християнських персонажів, їх антиподи — войовничий Марс, хоробра Белона, мудра Мінерва тощо. Образи античної міфології, традиційно іменовані «язичницькими ідолами», домінують у графіці і допомагають утверджувати в людях певні громадянські й моральні риси. Незвично було для тодішнього читача сприймати ангела в товаристві Марса й Белони (Титул Л. Крщоновича до книги «Агеа ігіріех», 1674), Іоанна Предтечу з Марсом (титул І. Щирського до панегірика «Іїег §гогіае», 1680), Мінерву з церковною корогвою (підносний адрес І. Щирського ректорові Київської академії Прокопові Калачинському, кінець XVII ст.). Дивовижну узгодженість дій християнських і язичницьких сил зобразив Л. Тарасевич в ілюстраціях до польськомовного панегірика П. Терлецького «Слава героїчних справ... Б. П. Шеремети» (К., 1695). Прагнучи показати відвоювання Росією Азова в Туреччини як спільну акцію людей і надприродних сил, Л. Тарасевич трактує останніх в одному алегоричному ключі, незалежно від того, чи це античні «божки», чи християнські святі. На гравюрі «Кування меча» святий допомагає ковалям клепати меча, тоді як Белона з Марсом стережуть зброярський арсенал. На гравюрі «Радість Дніпрових вод» біблійний співець псалмів Давид акомпанує на лірі русалкам, які купаються в річці і виграють на різних музичних інструментах.

Подібних дивацтв було багато і в станкових гравюрах. Період спільної боротьби російського й українського народів з турецько-татарськими нападниками відображений в пейзажно-панорамній («Облога Почаївської лаври турками в 1675 році» Н. Зубрицького), портретній (образи В. Голіцина, Б. Шереметєва, гетьманська галерея в літопису Самійла Величка) і особливо в панегіричній графіці.

Великі, мов картини, підносні аркуші-адреси містили в собі величання людям, які уславилися в боротьбі з Османською імперією та іншою патріотичною діяльністю. Образний лад естампів надзвичайно складний. Тут синхронно взаємодіють історичні персонажі з сучасниками, а неземні сили ніби змагаються в покровительстві військам і героям. Пафосна тональність гравюр зумовлена історичними причинами —

переможними військовими походами Росії проти Туреччини і Швеції, тим паче, що більшість підносних естампів тематично пов'язана з цими кампаніями.

Виходячи із завдань відображення героїки свого часу, художники не обмежувалися одноплановим розв'язанням теми (як це, наприклад, робили іконописці, малюючи архістратига Михайла, Юрія Змієборця, Дмитра Солунського), а прагнули до символічного, багатопланового її трактування, цілком у стилі бароко. Українські гравери нової доби звертаються до образів різних теологічних систем і концепцій, поєднуючи християнський патронат і язичницько-античну алегоричність. З погляду ортодоксального канону це був шлях до корозії православних цінностей. Але ні в кінці XVII, ні упродовж всього XVIII ст. така еклектика в іконографії та образній системі не викликала особливих заперечень ні в церковників, ні у мирян, тому що гравюра своїм складним напластуванням символів служила патріотичній, людяній справі. Саме у свободі вибору тем, образів, засобів полягала суть еволюції української графіки цього періоду в напрямі секуляризації.

Ще виразніше звучать світські мотиви в станкових гравюрах, які приурочувалися до наукових диспутів у академіях (зокрема, Київській), колегіях і школах. Оскільки на гравюрах були тексти тез диспутів, то й за усіма цими розмаїто оздобленими аркушами закріпилася назва конклюзій, або тез. Як відгалуження панегіричної гравюри, теза була свого роду звеличенням розуму і знань, вісником наближення нового піднесення науки і техніки в епоху Просвітительства. Вже завдяки призначенню, тези у своїй образній структурі базувалися здебільшого на доказових постулатах. Дискусії в школах України на рубежі XVII—XVIII ст. переходили з емпіричних до теоретичних і абстрактно-філософських категорій[70].

Перед граверами поставали завдання знаходити до тієї чи іншої дискусії свій модуль, який би в кількох образах об'єднав усі аспекти дискусії, виражав її спрямування, мету. Ось чому тези замовляли найвидатнішим рисувальникам і граверам — О. і Л. Тарасевичам, І. Щирському, І. Мигурі, Д. Галяховському, М. Карновському, І. Стрільбицькому, Г. Тепчегорському, Г. Левицькому.

Якби творча фантазія цих майстрів не пішла далі катехізису, історія мистецтва не знала б шедеврів, сповнених злету думки й окрилюючих метафор. Так, для одного з диспутів у Віленській академії про будову космосу (1683 р.) О. Тарасевич зобразив увесь небозвід з планетами, зірками й іншими тілами. А ще кілька десятиліть перед тим духовенство критикувало братського діяча зі Львова Л. Зизанія за те, що він увів до свого катехізису дані «о крузех небесных и о планитах, и о зодиях, и о затмении солнца, о громе и молнии, и о тресновении, и о шибении, и о перуне, и о комитах и прочих звездах», взявши цю премудрість «от єлинских волхов и идолослужений»[71]. Мінялися часи, наукові знання наскрізь проймали суспільну, в тому числі теократичну, свідомість.

Прогрес в образотворчому мистецтві України, як і в науці та шкільній справі, багато в чому залежав від переборення стіни відчуження стосовно античного світу. Немалими зусиллями суспільство домоглося поступової реабілітації духовних цінностей античності, зняття з них прокляття і табу «волховського», «ідольського» промислу. У братських школах, як зазначає історик Я. Ісаєвич, «не лише вивчалися твори античних авторів і окремих письменників-гуманістів, а й обмежувались тілесні покарання, передбачалось тісне співробітництво сім'ї і школи у виховному й навчальному процесі, ставилось перед школою завдання готувати учнів до суспільної діяльності. Все це—та-

кож істотні риси гуманістичної педагогіки»"[2]. У мистецтві відроджуються античні символи й алегорії — коли з автохтонним їх значенням, а коли і з новим, переосмисленим, доповненим. Пишні велемовні метафори барокко «зашифровуються» в символіці знаків, в алегоричності постатей.

Тези схожі на театралізовані дійства в греко-римському стилі. Античні зброя і одяг, альтанки, портики і колони іонійського й корінфського ордерів декоративно оформлюють сцени урочистих процесів або «возсіданій» стародавніх князів, мучеників, античних мудреців і живих тогочасних персонажів. Над цими грандіозними видовищами тіней і реальних осіб розкинув крила орел (герб Росії), їм сприяють з-за хмар євангельські персонажі, святі.

Рисувальники і гравери не обмежувалися комбінуванням традиційних алегорій і символів. Навіть широке використання античної метафорики виявилося недостатнім для повнішого вираження квінтесенції того чи іншого диспуту. Українські графіки створили чимало нових асоціативних образів.

Одним з найвдаліших на вигадку нового був І. Щирський — митець невичерпної творчої фантазії і бароккового способу мислення. Реальні предмети в його тезах та інших станкових і книжкових гравюрах позначені місцевим колоритом і тяжіють до емблематичного прочитання. Розгорнута книжка, рука з пензлем, бджолиний вулик (ілюстрації до підручника риторики «Іііаз огаІогіа», Чернігів, 1698), намети, різні птахи і рослини, деталі архітектури, не кажучи вже про численні герби,— все це у І. Щирського приховує в собі загадковий зміст, таємничу курйозність.

І Щирський був першим художником, який у тезі до диспуту з нагоди обрання Іоасафа Кроковського київським митрополитом (1708 р.) придумав алегорії трьох дів для зображення дружби Росії,

І. ІГирський. Титул посібника з риторики. Чернігів. 1698.

України й Білорусії. На жаль, ця теза не збереглася, але ось як описував її історик Київської академії (в якій, до речі, навчався І. Щирський) В. Аскоченський: «На першому плані ліворуч зображені три діви в коронах із містечок і веж, які представляють Велику, Малу і Білу Росії. Мала Росія, одягнена в порфиру, стоїть на колінах і з радісним виглядом підносить руки до Іоасафа; на обличчі діви, яка представляє Білу Росію, видно скорботне моління (бо більша частина Білорусії знаходилася тоді під владою польсько-литовської Речі Посполитої.— *Д. С);* Велика ж Росія наче доручає одноплемінниць своїх під опіку ієрарха, виражаючи рухом своїм, що вона все зробила і надалі готова робити для забезпечення їм тиші і щастя»[73]. Це була досить вдала знахідка в образній системі усього мистецтва українського барокко. Персоніфікація східнослов'янських народів у вигляді подруг або рідних сестер стала пізніше загальновживаною, вона дійшла у стилістично видозмінюваних формах і до нашого часу, поширившись (як ідея алегорії) не персоніфіковане, візуальне зображення дружби всіх народів радянської країни.

У мистецтві тези, підносного адресу, графічного панегірика відбилися передові шукання українських и російських граверів. Молодші представники школи 0. Тарасевича — М. Карновський, 1. Любецький, І. Стекловський, Г. Тепчегорський — тривалий час мешкали в Москві, а також у Петербурзі, що став на початку XVIII ст. новою столицею Росії. М. Карновський і Г. Тепчегорський активно співпрацювали з російськими граиераки на металі братами Олексієм та Іваном Зубовими. Спільно виконана М. Карновським й І. Зубовим теза на честь перемоги під Полтавою



1709 р. '* перевершує своєю майстерністю твори запрошених з Голландії до Росії практиків і вчителів граверської справи Адріана Схонебека і Пітера Пікардта, що жили у Петербурзі.

Зіткнення на суші, у воді й повітрі людських мас, де з-поміж алегоричних постатей виринають обличчя реальних осіб, підпорядковано ритмічній організації безперервно наростаючого руху.

Це мовби фейерверк з тіл, речей, клубків хмар і світлових потоків. І саме в цьому перенасиченні рухом вгадується початок кінця барокко. В декорі рамки є вже чимало вензелів, равликів, черепашок в новому стилі рококо, а колона в центрі гравюри віщує не таку вже далеку для початку XVIII ст. перспективу переходу мистецтва до класицизму.

Естамп і книжкова титульно-фронтиспісна гравюра першої половини й середини XVIII ст. являють собою оригінальне попурі старих і нових стилів, де провідна роль належала барокко. Ускладнена стилістична форма відбивала не менш складний образний лад і зміст гравюр. Зображення містило у своїх символіко-алегоричних асоціаціях багато відтінків і значень, які допускали широкий діапазон витлумачень. Між міфологічним і світським елементами, як правило, не проводилося різкого розмежування. Це особливо чітко видно на прикладі фронтиспіса Л. Тарасевича до «Печерського патерика» 1702 р., де під виглядом явлення Азовської богоматері «в орлі» (тобто на тлі державного герба) розкрито актуальну на той час тему: відвоювання в османських поневолювачів фортець на березі Азовського моря.

Об'єднання сили орла з покровительством богоматері, яка «явилася» на грудях птаха для допомоги воїнству — це типова міфічна конструкція. В подібних конструкціях, як зазначає радянський вчений О. Лосев, «ідейна образність дійсності дана разом з самою дійсністю... Жодна фантастика, жодні чудовиська, жодні дива, жодні магічні операції не страшні для міфа» [75]. Для Л. Тарасевича, одночасно раціоналіста й міфотворця у гравюрі, не страшні такі «магічні операції», як поява перед кавалькадою вершників, очолюваною царем Петром, св. Юрія в рицарських обладунках, котрий миттєво розправляється з драконом; як блискавка, пущена з лапи орла просто в голову лева; як порівняння Азова з Вавілоном, який «паде», і Кизикермена з Капернаумом, який «вознесеться».

Пейзажні панорами фортець правдиві. Цар і козацькі старшини зображені з відчутними портретними рисами; вони віч-на-віч зустрілися із небесними покровителями, які сприймаються прямо й безпосередньо, а не через знамення і символічні знаки. Фантазія художника утворила середовище, населене реальностями, що піддаються дії надреальних сил, наближених до землі і ототожнених з усім земним.

Аналогічною єдністю дійсності й міфа пронизані сорок ілюстрацій до тексту «Печерського патерика». Рівнем виконання, життєвістю, історичною вірогідністю вони стали подією у графіці України [7в]. Л. Тарасевич зробив суттєвий крок в напрямі переважання реалістичного над міфічним. Якщо Ілля у своїх ілюстраціях 1661 р. «прочитав» «Печерський патерик» як легенду з багатьма реалістичними вкрапленнями, то Л. Тарасевич осягнув його уже як саму історію найстарішого київського монастиря, хоча і з певними легендарними екстраполяціями.

Л. Тарасевич доклав, очевидно, зусиль, щоб слабко деталізовані життєписи видатних монахів максимально наблизити до дійсності, «вписати» їх у ландшафтно-архітектурний краєвид сучасного йому Києва. Переслідуючи подвійну мету — вияскравити «вигідні» моменти історії і поетично вмотивувати їх,— Л. Тарасевич тонше за своїх попередників стушовував реальні й ірреальні протилежності. Середньовічному постулатові: «Вірую, тому що неймовірне»,— він не без успіху намагався надати більше раціонального, просвітительського відтінку: «Вірую, тому що вірогідне».

І. Щирський. Ілюстрація до посібника з риторики. Чернігів. 1698.


Parum sed cum labore
Nulla
linea
dies
sine
Labore et Studio

Ось чому реалізм Л. Тарасевича особливий і на перший план виставляється те, що близьке до життя, що зливається з дійсністю. Зворушливо правдиві київські кручі, широчінь Дніпра, човни на воді, жанрові сцени з господарського життя в монастирі — це не тільки тло, а й конкретна історія, правдива колізія художнього образу. «Патери» охарактеризовані як типи монахів краще, ніж в ілюстраціях Іллі. Сцени з їх життя, на якій би основі вони не базувалися — правдивій чи вигаданій,— покликані посилити впливову силу зображення.

Вразити, здивувати —• в цьому весь Л. Тарасевич. Якщо для досягнення задуманої експресії потрібно було зобразити історичну особу в практично нездійсненній ситуації або, навпаки, розіграти з метою моралізування якесь «диво» в монастирському приміщенні чи на подвір'ї, художник ішов на це, образно поєднуючи правду й домисел, причому так майстерно, що і сам домисел «імітував» собою правду.

Подібний підхід до проблеми «дійсність — образ» широко увійшов у мистецьку практику і набув ознак характерного явища у творчості найвизначніших граверів XVIII ст. Н. Зубрицького, А. Козачківського, Г. Левицького, Д. Сінкевича, Макарія, Іринея, Георгія, І. Филиповича, І. Таляревського, М. Чернявського, Й. й А. Гочемських, Т. Раковецького, Т. Троцкевича та ін. Вони працювали у різні роки XVIII ст. для друкарень Києва, Чернігова, Львова, Унева, Почаєва, Бердичева, дотримувалися різних стилістичних напрямів, але основа образності їх творів лишалася в цілому спорідненою з образністю майстрів школи О. Тарасевича.

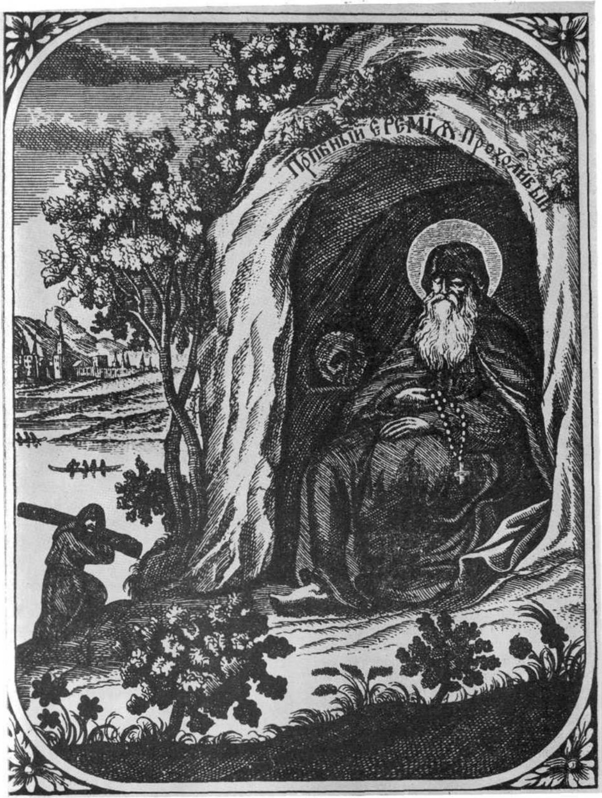
У цій школі сформувалася реалістична своєю сутністю система художнього мислення, яка була пов'язана з релігійним світоглядом, але при цьому позбавлена нетерпимості й догматизму. Майстри зрілого барокко на зламі XVII—XVIII ст. реабілітували в очах глядача не лише художні цінності античного і сучасного їм західного світу, а й чуттєвість та поетику народного світосприймання краси. Класична міфологія і фольклорна безпосередність зняли з української графіки тогу суворості, підвищили її раціоналістичний і емоційний тонус.

Поетикою пройняті народна поезія, живопис, гравюра ". У всіх своїх регістрах — від палкого пієтету до зворушливої простоти — народна емоційність запліднювала професіональне мистецтво, але (і в цьому полягає один з парадоксів ролі мистецтва в класовому суспільстві) цей могутній вплив ніколи не був узаконений, офіційно визнаний. Зневаження позацехових живописців-українців у львівському малярському цеху, гоніння на «богомазів» і самодіяльних граверів у Києві — подібними прикладами повниться вся історія українського мистецтва феодальної доби. Тарасевичі не змогли докорінно змінити подібного ставлення до народного мистецтва, але вони дещо зробили в цьому напрямі, спрямувавши підвищено емоційну художню мову барокко не на релігійну екзальтацію, а в русло народного поетично-мрійливого осмислення дійсності. Важливо підкреслити, що ці митці дуже рідко стилізувалися під народну гравюру (хіба в деяких образах іконного типу), навпаки, піднімали народнопоетичний елемент змісту до висот професіоналізму, наприклад в ілюстраціях О. Тарасевича «Зустріч Марії і Єлизавети», де оспівано взаємну пошану, дружбу людей («Розаріум») та Л. Тарасевича «Єремія Прозорливий» з істинно народним співчутливим трактуванням теми старості («Печерський патерик»).

Після Тарасевичів вичленування світського елемента , з системи релігійного світогляду тривало, процес секуляриза-

---

Л. Тарасевич. Єремія Прозорливий. «Печерський патерик». Київ. 1702.


Прпбный Еремїа Прозорливый



М. Карновський. Титул «Арифметики». Москва. 1703.

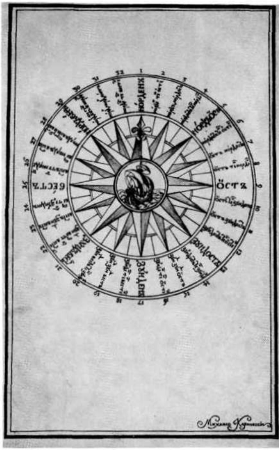
ції художнього образу не припинявся. По суті все нове і новаторське у книжковій і станковій графіці XVIII ст. прямо пов'язане із світським світоглядом. Говорячи про нове, слід, однак, мати на увазі, що паралельно з ним продовжувала існувати і навіть кількісно переважати ксилогравюра давніших стилів. Богословська література (перевидання Євангелія, Псалтиря, Служебника, «Тріодей», Требника, «Печерського патерика», «Октоїха» і т. ін.) ілюструвалася, прикрашалася в основному старими фігурними й орнаментальними гравюрами. Дерев'яні кліше кінця XVI і початку XVII ст. прокатувалися при перевиданнях богословських книг багато разів упродовж 100—150 років, поки остаточно не зношувалися. Йшлося не стільки про відому монастирську ощадливість на трудомісткому вирізанні нових кліше, скільки про характерну для церковного мистецтва фетишизацію першовзірців, наслідування традицій, шанобливе ставлення до творчості попередників. «Справа в тім,— писав історик Києво-Печерської друкарні Ф. Титов,— що печерські гравери іноді користувалися гравюрами давніми, які більш або менш суттєво переробляли, причому іноді залишали старі дати, а також ініціали попередніх граверів. Через це ми на рисунку титульного аркуша «Акафістів» 1693 р. можемо читати дату «9 січня 1658 р.» й ініціали гравера Іллі, в той час як Велика Лаврська церква тут зображена втому вигляді, який вона дістала після 1676 р. Або на рисунку титульного аркуша Требника 1708 р. читаються ініціали гравера АК і дата: «року **1677»,** між тим як Велика Лаврська церква зображена тут у своєму пізнішому вигляді, причому тут очевидні й інші ознаки безперечної переробки гравюри, яка спочатку була виготовлена в 1677 р.» [78].

На вівтар цієї надмірної прив'язаності до ксилогравюри стародруків було принесено не один талант. У творах киян Федора А., І. Реклинського, Тита, М. Семенова, львів'ян Є. Завадовського, Д. Сінкевича, В. Ушакевича, чернігівців М. Синицького, С. Ялинського та багатьох інших граверів виявилася безперечна майстерність рисунка, штриха, світлотіні, але в монастирських друкарнях їм найчастіше доручалося або копіювати давні гравюри, або виготовляти власні в старожитньому дусі, що, безумовно, стримувало творчу ініціативу. Вони працювали в добу запровадження й розквіту на Україні гравюри на металі, були близькі до передової на той час школи О. Тарасевича (особливо

київська група), але металогравюри не опанували, нових тем і сюжетів не розробляли. В деревориті ж позитивні моменти їх творчих індивідуальностей на повну силу не розкрилися. Так, чудовий майстер Федір А., рисунок і техніка гравірування якого були інколи кращими за роботи самих Тарасевичів, лише копіював для ілюстрування «Апостола» 1695 р. давні гравюри Тимофія Пётровича з «Бесід Іоанна Златоуста» 1624 р. Його оригінальні твори (у «Винограді Христа», 1698, «Тлумачному псалтирі», 1697, «Євангелії напрестольному», 1697, «Канонах», 1697, «Октоїху», 1699, «Страсному євангелії», 1704, «Молитвослові», 1707 й ін.) вирізьблені з ювелірною точністю і водночас вони традиційні за тематикою й композиційними засобами. У Федора А. та в інших ксилографів кінця XVII і XVIII ст. знову й знов> повторюються композиційні засоби української ренесансної і ранньобароккової гравюри, хоча й на вищому професіональному рівні.

У XVIII ст. гравюра на дереві стає мовби «другим диханням» української графіки. Вона конденсує в собі старі класичні надбання. Нового в ній з'являється мало, особливо після того, як 7 вересня 1721 р. Синод за вказівкою Петра Першого під дріб'язковим приводом (найменування в заголовку «Місяцеслова» 1718 р. Києво-Печерської лаври як такої, що підпорядкована вселенському константинопольському патріархові) заборонив київській друкарні друкувати будь-які книги, крім церковних, та й на них просити кожного разу дозволу в Синоду [79].

Цензурні утиски посилили консервативні тенденції в оформленні книги. Контроль за нововведеннями, обережність до них і оглядання назад затримали розвиток гравюри на дереві. Саме ці причини видаються основними, а не те, що дереворит нібито вичерпав свої можливості, поступившись металогравюрі. Відродження і нове піднесення ксилографії у другій половині XIX ст. якраз засвідчило художню повноцінність і здатність цієї класичної графічної техніки не лише стосовно мідьориту й офорту, а й щодо літографії та інших складних технік.



М. Карновський. Компас. «Арифметика». Москва. 1703.

Однак у XVIII ст. все нове в українській графіці пов'язане не з гравюрою на дереві, а з гравюрою на металі. У прикладній сфері (ілюстрації до підручників, посібників, наукових й інженерних трактатів) металогравюра виявилася, по суті, незамінимою. Українські гравери, які працювали в Москві й Петербурзі, як і їх російські колеги В. Андреев, Л. Бунін, О. Ростовцев, І. М'якишев,



9

Н. Зубрицький. Честь сану. «Ифіка ієрополітика». Київ. 1712.

С. Матвеев, брати Зубови [80], прагнули вносити до гравірованих на міді креслень і схем художній елемент. М. Карновський прекрасно оздобив підручник арифметики Л. Магницького (1703). Одна з гравюр Л. Тарасевича вміщена в «Описаний артиллерии» Брінка (1710). Г. Тепчегорський ілюстрував книги з інженерної справи, артилерії, архітектури, календар Я- Брюса так само творчо, як і видання гуманітарного характеру. Технічні деталі, інструменти й агрегати представлені у них з вигадкою, в барокковому декорі, з фігурними образами алегорій або історичних осіб, трактованими як алегорії (Піфагор і Архімед на титулі «Арифметики» Л. Магницького).

Українсько-російські зв'язки цього періоду благотворно впливали на зміцнення світських паростків у графіці Росії та України. Московська і петербурзька друкарні випускали набагато більше книг неклерикального характеру, ніж друкарні України, і тому були для граверів непоганою базою формування основ світської образності. У Москві змужнів талант майстра малярських справ при Оружейній палаті українця І. Стекловського, який, крім малярства, займався також офортом. Серед кількох його станкових гравюр цікава своїм синкретичним змістом і символічною образністю теза на текст Гедеона Грембека, присвячена Афанасієві Миславському (1711). У Петербурзі працював (спочатку в майстерні П. Пікардта, а потім самостійно) гравер на міді І. Любецький, ілюстрації якого прикрасили «Овидиевы фигуры» (1721), «Мемории, или записки артиллерийские» (1733), «Эмблемат духовный» (1743) та інші видання.

Окремі гравери українських друкарень в першій половині XVIII ст. однаково успішно гравірували і на дереві і на металі. Цікаво, що церковні книги вони ілюстрували переважно традиційними дереворитами, а світські, де потрібно було наочніше передати просторово-об'ємну ілюзію постатей і предметів,— мідьоритами. Типовою в цьому плані була творчість Н. Зубрицького — плідного майстра, який за кількістю виконаних творів (близько 400) поступається лише Іллі. Книги з його ілюстраціями та естампами друкувалися на зламі XVII і XVIII ст. у п'яти тогочасних друкарнях України — у Львові, Уневі, Почаєві, Києві та Чернігові. Впливова сила гравюр Н. Зубрицького була не меншою, ніж у О. і Л. Тарасевичів, І. Щирського, Д. Галяховського, причому і на Лівобережній, і на Правобережній Україні. Справа в тім, що Н. Зубрицький виробив оригінальну образну систему: складні речі зображати дохідливо, уникаючи при цьому надмірного спрощення. В дереворитах він уміло аранжирував попередні досягнення української гравюри в ділянці зіставлення релігійного й матеріалістичного художнього мислення (святі на тлі конкретних деталей, в реальному середовищі і т. ін.), витворивши власний критерій інтерпретації життя на зразок «фантастичного реалізму». В іконографії Н. Зубрицький орієнтувався на український тип облич, поетичність єднав з тверезим аналізом, у «таїнствах» виділяв виховний елемент, трактував побутові сцени, як уроки поведінки людей в напрямі самовдосконалення («Анфологіон», 1692, «Апостол», 1696, «Акафісти», 1699, «Ірмологіон», 1700, Служебник, 1712, Львів; «Євангеліє учительне», 1696 і «Молитвослов», 1694, Унів; «Акафісти», 1706, Євангеліє, 1707, Київ; «Октоїх», 1715, «Правила», 1720, Чернігів).

В мідьоритах цього майстра краще, ніж на його дереворитах, передані осяжність форми, пластична виразність постатей, будівель, а також рух хмар, повітряних мас (естамп «Христос і Каетан», 1703, ілюстрації до Євангелія, Чернігів, 1717). Кроком Н. Зубрицького в напрямі посилення реалістичних тенденцій в графіці був цикл ілюстрацій до одного



1. Стрільбицький. Знайдення нетлінного хреста. «Царський путь хреста Господнього». Чернігів. 1709.

з найоригінальніших морально-етичних трактатів української наукової літератури XVIII ст.— до «Ифіки ієрополітики» (К-, 1712). Хто був її автором не встановлено, але доведено, що вона походить з кіл Київської академії [81]. Можливо, це колективний курс лекцій, укладений кимось із вихованців академії, скажімо, А. Мисливським, -- адже «Ифіка ієрополітика» надрукована в період його управління Києво-Печерською лаврою та друкарнею.

З 67-ми гравюр у книзі ініціалами Н. Зубрицького підписана лише та, що на звороті третього аркуша. Але решта так стилістично подібна до манери цього художника, що сумніватися в їх авторстві не доводиться [82]. З огляду на малий розмір гравюр (5,3 x 7,5) Н. **Зубрицький**, мабуть, не вважав за потрібне ставити свої ініціали на кожній, обмежившись однією на початку книги.

Н. Зубрицький розв'язав одну з кардинальних проблем ілюстрування педагогічної книги в період, коли на Україні досвіду в цій справі майже не було. Художник фактично першим створив прецедент сюжетного прочитання тексту, позбавленого конкретного візуального ряду. Він виявив дар імпровізатора, шукача «точок дотику» абстрактної тези і життєвого прикладу, теоретичного й емпіричного постулатів. Майстер опанував міфологічні символіку, типологію й іконографію [83], бо переважна більшість обґрунтовуваних в «Ифіці ієрополітиці» людських чеснот і доброчинностей матеріалізуються в зовнішності і вбранні різних алегоричних постатей з наданими їм Н. Зубрицьким характерними слов'янськими обличчями. Крім того, персоніфіковані Доброта, Любов, Ощадність, Послух і т. ін. діють у відповідній пейзажній або інтер'єрній обстановці, вони «домашні», добре вписані в місцеве оточення. В алегоріях митець відкрив перед собою широке поле для побутописання і життєвого світобачення. Якщо до цього додати пряму натурну основу деяких гравюр, то пошук художником світсько-реалістичних детермінантів стає цілком очевидним. Одна з таких гравюр — «Академія». Зображено клас, викладача на кафедрі і слухачів. Різьблене крісло і навіс над ним, колони, одяг, обличчя юнаків і літнього наставника — усе промовляє про спостережений митцем характерний момент з життя Київської академії.

«Ифіка ієрополітика» справила прогресивний вплив на розвиток морально-етичної й педагогічної думки на Україні і в Росії доби Просвітительства. У XVIII ст. вона кілька разів перевидавалася у Петербурзі, Москві та Львові з

Георгій. Євангеліст Марко. Новий завіт. Київ. 1727.


Стый Еѵлистъ Марко.
Георгій.

ілюстраціями і без них, причому копіювали гравюри Н. Зубрицького такі відомі місцеві гравери, як І. М'якишев, П. Пікардт, О. Ростовцев (для петербурзького видання 1718 р.), І. Филипович (для львівського видання 1760 р.).

Життєвий матеріал широко використовувався художниками при ілюструванні місяцесловів, календарів, панегіриків, інших жанрів неканонічної літератури. Звичайно, графікові XVIII ст. було ще важко обійтися без міфотворчості, без взаємних міфо-реалістичних «проекцій», але тепер, на відміну від недалекого минулого, творчий процес у графіці майже не регламентувався в плані дотримування тих або інших першовзірців при розв'язанні теми, композиції і т. ін. Не лише риси людської вдачі, а й фактори природи, такі, як місяці, пори року, зірки й планети, персоніфікувалися в алегоріях і символах. За часів бароко процвітала графіка емблеми [84].

Цікаво, що в «Календарі» (К-, 1727) крім зображень жінок-алегорій на чотири пори року є ілюстрація про кровопускання і табель (в знаках зодіака), коли таку процедуру найдоцільніше робити і які ліки вживати. Подібна медична порада — та ще й ілюстрована — значною мірою йшла врозріз з позицією церкви. Християнський філософ-мораліст Іоанн Златоуст в бесіді «Про тих, хто лікується» закидав людям: «Вони (тобто святі і мученики.— *Д. С.)* стільки хвороб терпіли, а ми щойно трохи прихворіємо, то лікарів і волхвів у дім свій приводимо. О братове, як золото вогнем випробовується, так і людина хворобою від гріхів очищається» [85].

Використовуючи виграшні пластичні можливості металориту й офорту, художники суттєво міняли усталені штампи ілюстрацій до канонічних книг. Принципово новим було оформлення Д. Галяховським напрестольного Євангелія (К., 1707). Для титула художник створив складну і незвичну для української іконографії символічну конструкцію з вираженою сюжетною канвою. Взята з житійної літератури розповідь про святих мучениць Віру, Надію і Любов доповнена і розвинена такою «деталлю», як карета, в якій сидить Ісус Христос і яку везуть діви. Кожна окремо взята постать чи річ є або алегорією, або емблемою, або конкретним предметом, взятим з життя [86]. Карета, приміром, зображена у типово бароккових формах: у таких каретах у XVII і XVIII ст. їздило велике панство. Це характерний приклад екстраполяції реального і міфічного. Звичайно, алегорія, емблема, метафора, реальний предмет є різними художніми поняттями, але тут вони виявилися об'єднаними в одному багатомірному символі — символі утвердження християнства за допомогою етичних категорій віри, надії та любові. Природа такого символу в тому, що він, як слушно зазначає О. Лосев, одночасно є і алегорією, і типом життя, і міфом, який розповідає про глибини життя, і цілком безкорисливою й самодостатньою художньою практикою, одним словом, він є злиттям різноманітних структурно-семантичних категорій в нерозривне ціле [87].

До образу євангеліста Іоанна Богослова Д. Галяховський також вводить цікавий свіжий нюанс: він зображає літню і, безперечно, розумну людину-мислителя в стані тяжких роздумів і переживань, мовби переоцінки чогось. Цей тип композиції з однією постаттю, що зазнає душевних тортур, прийняли і розвинули в ілюстраціях до канонічних книг А. Козачківський і Г. Левицький у Києві, І. Филипович у Львові, Й. та А. Гочемські в Почаєві, деякі чернігівські гравери. Можливо таке трактування образу прийшло на Україну з мистецтва католицького барокко, хоча, власне, і сама історія XVIII ст., в якому не бракувало воєн та інших драматичних подій, покликала в мистецтво героя-

А. Козачківський.
Зняття з хреста.
Київ. 1726.





страждальця в обладунках святого. Варто порівняти самозаглиблених возсідаючих в палацових інтер'єрах або стоячих на поземі мудреців (у книгах і естампах XVI—XVII ст.) із сповненими страстей постатями А. Козачківського («Апостол», 1722; «Тлумачний псалтир», 1728; «Акафісти», 1731; Євангеліє, 1733 — усі київського друку), Г. Левицького (Євангеліє, 1737; «Апостол», 1738, Київ), Й. Гочемського («Апостол», 1752, 1768; Євангеліє, 1759, 1768 — усі почаївського друку), щоб побачити еволюцію в трактуванні людини: від гуманізму оптимістичного до гуманізму песимістичного, трагічного.

Особливо чітко передав цю зміну в настроях святих (в переносному значенні — і в настроях передових верств суспільства) Г. Левицький. Тонкий аналітик душевних станів, він «написав» на обличчях Матвія й Іоанна вирази муки і якоїсь навіть розпачі, апостола Петра озброїв мечем в Євангелії, гнівним зобразив його в «Апостолі»; він відтворив конфлікт у думках, у почуттях цих душевно збурених старців, їх виклик світові. Парадокс тут у тому, що цей світ переданий Г. Левицьким як зовні «милий» і навіть «ідеальний» — апостоли зображені на тлі чудових ландшафтів. Та старці відвернулися від пологих пагорбів, тихоплинних річок і затишних містечок. Вони одержимі уболіванням за істину. І ця одержимість змушує їх страждати майже фізично, борсатися у своїх просторих плащах, що обвили постаті плетивом складок, в яких так тісно буремному духові. Усюди контрасти, скрізь драма невиповнених жадань. Апостольський цикл сам собою теж є контрастом до сяючих іскристим оптимізмом академічних тез Г. Левицького на честь Копи, Заборовського, Негребецького, до його ілюстрацій у книзі М. Козачинського «Філософія Арістотелева» (Львів, 1745).

А. Козачківський. Цар Давид. Тлумачний псалтир. Київ. 1728.

У таких антиноміях втілює Г. Левицький один з провідних принципів образотворчості зрілого барокко — знамените кончетто [88]. Поєднання взаємовиключаючих емоційних тональностей, «антитезування» людського мучеництва і збуреного духу надали мистецтву цього майстра особливого відчуття монументальності, якого не знала доти українська графіка навіть у творчості таких майстрів, як О. і Л. Тарасевичі.

Монументальність --- труднодоступна сфера для станкових форм мистецтва, а для графіки й поготів. Тут вона досягається не вибором висоти огляду і не розмірами фігур, а внутрішньозмістовою значимістю образу, об'єднанням, протиставленням, порівнянням різних компонентів образності. Опанувавши принцип кончетто, провідні українські гравери використали його не для досягнення курйозності й розважальної дотепності, а для створення драматичних образів, у чомусь суголосних загальній атмосфері суспільно-політичного життя України у XVIII ст.

«Перепади» образності вияскравлювали також нові глибини проникнення суспільного світовідчуття в релігійне мистецтво. Світський елемент вже не тільки доповнює релігійну композицію деталлю, середовищем, ситуацією, «позиченими» в буденній життєвій обстановці, а й стає альтернативою, самостійним явищем із своєю образною структурою. Антитези кончетто мови підсвічують порушення гармонії між міфічним і реальним, віщують кризу міфо-реалістичної образності. Традиційні богословські цінності виміряються людськими, суспільними мірками. Розбіжність між прогресом знань епохи Просвітительства і зміцненням монархічного абсолютизму з його дегуманізаційними тенденціями наклала контрастні тіні і на всю творчість Г. Левицького і на окремі створені ним образи.



Г. Маляренко. Рибалки (Дивовижний вилов риби). Київ. 1753.

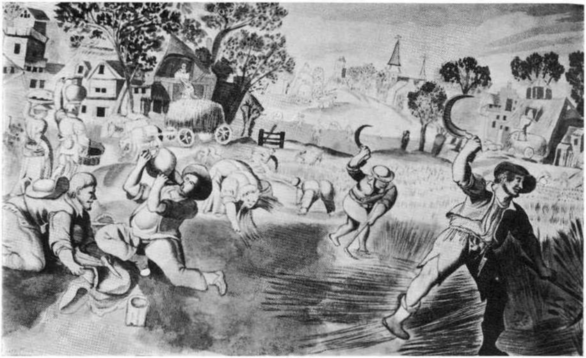
У минулому залишилися анфасні іконні лики, широко відкриті очі, які, здавалося, зазирали прямо в душу,— де суворо й остерігаюче, а де мило і лагідно. У **XVIII** ст. образи з такими обличчями «мешкали» лише у сфері народної гравюри, а в професіональній (твори Г. Левицького, А. Козачківського, Макарія, Гочемських) чільне місце посіли персонажі із збудженими обличчями, зведеними вгору очима, ракурсованими постатями. Вони неначе перебували в болісному зітханні, в них краялися серця.

Важко допустити, щоб зображення подібних станів не було зумовлене суспільними причинами. Але в цих образах розв'язувалася передусім суто художня проблема: психологічне мотивування поведінки персонажа. Акцентуючи на драмах, що розігрувалися в глибинах людської свідомості і виявлялися у міміці облич та в пантомімах, графіки робили тим самим великий поступ в напрямі повнішого, всебічнішого розуміння складності людини. Посилилася увага до відображення обличчя — дзеркала людського єства; і не було під ту пору великої різниці в тому, чи йшлося про євангельський, чи про сучасний митцеві образ. Ретельне пророблення рис обличчя в його анатомічній складності й типажності, вивчення мімічних делікатностей зблизили пошуки в графіці з пошуками в українському й російському портретному живопису XVIII ст., тобто в період яскравого виявлення в ньому реалістичних тенденцій. Розкриття в людині цілого комплексу діяльних, вольових рис в їх характерно-психологічному зрізі було важливим завоюванням українського мистецтва XVIII ст. в неухильному русі до опанування реалістичного методу.

В цьому світлі по-новому вимальовується значення української графіки другої половини XVIII ст. В науковій літературі повторюється теза про нібито занепадницький дух в ній, про відсутність цікавих знахідок тощо [89]. Цю точку зору не можна прийняти в цілому, хіба лише із застереженнями, що йдеться про вузьку смужку в графіці — про збережені до кінця XVIII ст. явно консервативні риси старожитнього лінеарно-площинного деревориту. Специфічні засоби гравюри на дереві побутують переважно у низовій течії графіки, в народній побутовій картині, в народній «паперовій іконі», тобто у фольклорній галузі образотворчого мистецтва.

Що ж до гравюри на металі, то проникнення в неї реалістичних тенденцій стало закономірністю. Вона втілювала в собі також новітні стилістичні й технічні здобутки — ширше застосувався офорт, «чорнова манера», суха голка.

Теза про занепадницькі тенденції спростовується також розвитком в середині і в другій половині XVIII ст. рисунка, тісно пов'язаного з гравюрою. Жоден період в історії української графіки XVI—XVIII ст. не представлений таким багатим і розмаїтим (в тематично-образному і жанровому аспектах) рисунком,



І. Попович (?). Жнива. (За мотивом однойменної гравюри Пітера Брейгеля Мужицького). Київ. 1752.

як період другої половини XVIII ст. Копіюючи місцеві та західні гравюри, рисувальники домагалися значної самобутності в інтерпретації одних і тих самих сюжетів. Світська основа пробивалася в них на кожному кроці. їх дедалі більше цікавили побутові мотиви, наприклад, в рисунку «Жнива», виконаному під впливом однойменного твору голландського жанриста Пітера Брейгеля Мужицького. Євангельським темам також надавалося реалістично-побутового звучання, зокрема, в рисунках Г. Маляренка. «Дивовижний вилов риби» він трактує як звичайну рибальську сцену, де двоє чоловіків витягують на берег сіті.

Стиль рококо закріпився в українському мистецтві також через посередництво гравюри, де чи не вперше на Україні застосовано орнаментальні мотиви морської раковини, рослинних гірлянд і різних пасторальних атрибутів. В рокайлевому облямуванні були виконані книжкові титули (в тому числі титул до першого київського видання Біблії 1758 р.), портрети, естампи, афіші, звідки всі ці грайливі асиметричні плавні форми й лінії перейшли до живопису.

В галузі металогравюри у другій половині XVIII ст. працювали цікаві майстри — Л. Тимченко і Я. Кончаківський у Києві, І. Филипович і Г. Вишловський у Львові, Ф. Стрільбицький і А. Гочемський у Почаєві та низка інших, незаслужено віднесених до списку «другорядних». Під впливом металогравюри міняється «вигляд» професіональної гравюри на дереві: в ній художники прагнуть краще передати об'ємність, світлотінь, пропорції, рух. Дереворит в цей час стоїть ближче до тонової ксилогравю-



Я. Кончакієський.
Св. Василій.
Служебник.
Київ. 1791.

ри XIX ст., ніж до лінійно-контурного дереворитy XVI—XVII ст. Але й тут за оригінальними творчими постатями Єфима, Ієрофея, Іларіона, Іринея, Севастяна, Филипа, Філарета, Крінтена, монограмістів ЛІК, ЛП[90] та іншими утвердилося реноме копіїстів, хоча копіювання мало місце в графіці XVI, XVII і першої половини XVIII ст.

Проблема наслідування зовсім не стала в цей період якоюсь особливою, такою, що свідчила б про кризу гравюри. Вона проявилася у своїх звичних рамках: закріплення кращих здобутків вітчизняного і зарубіжного мистецтва. Подібно до того, як доробок Івана Федорова, Памви Беринди, Іллі заповнює собою основний ареал новаторських пошуків у XVI—XVII ст., так само творчий потенціал митців школи О. Тарасевича визначає в цілому обличчя української графіки у XVIII ст.

У другій половині цього століття не виникло, правда, нової оригінальної образної системи і не були створені шедеври типу академічних тез, ілюстративних циклів, аналогічних «Розаріумові» 1677 р., «Печерському патерику» 1702 р., «Ифіці ієрополітиці» 1712 р. Під дією синодального указу від 1721 р. всілякі місцеві особливості в канонічних виданнях були зведені нанівець. У видавничій справі світський і церковний абсолютизм насадив «закон» передруку й копії. Але дотримувалися його формально і творчої думки він не убив. Замість гравюри-копії набула поширення гравюра-варіація з більшою або меншою мірою спрощень, доповнень, переробок. Для київського передруку Біблії 1758 р. з московського її видання 1756 р. було, наприклад, скопійовано й оформлення, але скопійовано так, що в усіх його елементах, від титула до заставок, багато коректив, чимало місцевого, оригінального матеріалу. У нижніх рокайлевих картушах, що під заголовком, зображені тодішні лаврські новобудови — поновлений Успенський собор із висотною дзвіницею, зведеною за проектом Й.-Г. Шеделя, а також новий будинок друкарні.

Спосіб зображення споруд у їх реальних пропорціях, вимірах й обсягах суттєво відрізнявся від аналогічних площинно-контурних, виконаних «на око» архітектурних мотивів у гравюрі XVI—XVII ст. Я. Кончаківський передав монументальність української бароккової архітектури XVIII ст. Навіть та обставина, що собор, дзвіниця й митрополича резиденція подані без природного ландшафтного оточення (очевидно, гравюру виконано на основі проектів), не впливає на загальне враження теплоти, ажурності найменших деталей і об'єктів. Як автор оригінальних гравюр і творчо виконаних копій старих майстрів (зокрема, ілюстрацій Л. Тарасевича до «Печерського патерика»), Я- Кончаківський є помітною постаттю в гравюрі кінця XVIII ст. і не заслуговує на оцінку, яку йому дав П. Попов, нібито «з його рук старі добрі зразки української гравюри виходили дуже позбавлені своєї вартості»[81].

У XVIII ст. знову з'являється потяг до архітектурного мотиву в гравюрі. Київська, чернігівська, львівська, унівська, почаївська друкарні роздобували із схованок кліше давніх «архітектурних» титулів, фронтиспісів, заставок і кінцівок, замовляли з них копії. Особливо поталанило на копіювання титулам, фронтиспісам й ілюстраціям Л. Тарасевича і Г. Левицького, манера яких особливо подобалася друкарям кінця XVIII ст.

В оригінальних творах гравери йшли в ногу з життям і використовували — надто в декоративних прикрасах — орнаменти рококо. Помітний внесок у вироблення українських рокайлевих форм[92] зробили А. Козачківський і Г. Левицький (Київ), І. Филипович і Г. Вишловський (Львів), Ф. Стрільбицький (Почаїв), Т. Раковец^кий і Т. Троцкевич (Бердичів).

За допомогою стилізованих рокайлів бердичівські майстри Т. Раковецький і Т. Троцкевич опоетизували місцевий пейзаж, монументальну архітектуру (зокрема, будівлі монастиря босих кармелітів) в ілюстраціях до книги Г. Тресневського «OrcioЬa i oЬrona икгаіпзкісЬ кгарто (Бердичів, 1767). Тут передані врочисті інтер'єри, сюжетні сцени, краєвиди, але художня фантазія домислювала до них чудернацькі конструкції у вигляді наверш, грайливих деталей на карнизах, вигадливих картушів, що ними оперезані сюжетні гравюри. Як і в гравюрах ренесансу і барокко, в рокайлевих зображеннях зустрічаємо ту саму рівновагу тверезого й чуттєвого, уникання прецизійних форм, добре обміркованy гармонію в усьому.

Незалежно від орієнтації художників на той чи інший панівний стиль в українській гравюрі добре простежувалася програмність творчого процесу, в основі якої лежить вірність митців народному ідеалові досконалого. Ця програмність забезпечила гравюрі поступову еволюцію, вберегла шляхи її розвитку від недовговічних віянь моди, зламів і поворотів, незаповнених пустот, надмірного захоплення іноземними новинками.

Піднесення чергувалися з паузами, які припадали на періоди зміни стилів, але не набували при цьому виражених ознак кризи. Таких пауз було три: кінець XVI, середина XVII і друга половина XVIII ст. Остання з них найбільш тривала, але і в ній мали місце знахідки, працювали видатні митці, творчість яких завершує історію стародавньої графіки.

Міфо-реалістична образна система в українській графіці еволюціонувала від непомітного і ненав'язливого «представництва» реалістичної деталі в агіографічному образі та тематичній композиції до секуляризації зображення, де реалістичне начало значною мірою обособлене і виступає як паралель або як альтернатива агіографії.

Саме ця остання модель міфо-реалістичної образності закріпилася в релігійній книзі, яка пізніше, в XIX ст., хоч і втрачає свою провідну роль, але продовжує розвиватися і художньо оформлятися. Перевидання канонічних і тлумачних книг друкарнями України (насамперед Києво-Печерською лаврою і Київською духовною академією) в XIX і на початку XX ст., як правило, мали форти, фронтиспіси і шмуцтитули, на яких агіографічні образи трактувалися за стилістичними принципами поширених тоді класицизму, академізму, але в правдоподібному середовищі, в рамках реалістичної пластичності і тримірного простору.

ФОРМОТВОРЧІ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ

ТОРАОТВОРЧІ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ

Встановивши таку особливість образної системи у графіці XVI—XVIII ст., як двоєдиність усталених і новозароджуваних способів творення образу, важливо простежити, як же позначився цей ускладнений підхід на формі зображення, який художній метод підказав він митцям. Навіть в теорії неможливе відтворення дії, в якій поєднано ідеально-агіографічні та побутово-земні риси за допомогою якихось однорідних, точних, підпорядкованих жорстким формулам засобів. Формотворчі й виражальні засоби в цьому випадку мають нести в собі не поляризацію, а компроміс, не канон, а винахідливість, не формулу, а фантазію. Ще в середні віки українське професіональне мистецтво (храмова мурована архітектура, ікона, фреска, мініатюра, різьба) під дією народних зразків позбувалося канонічності, дотримувалося лише основних візантійських взірців передачі агіографічності в образі. Коли ж до агіографії почали з XVI ст. додавати «земний антураж», застосовувати часову й ситуаційну екстраполяцію (вияскравлення в біблійних образах сучасної життєвої проблематики), то усталений кодекс форми став сильно потерпати, розчиняючись у все нових і нових винаходах. Змішування формотворчих засобів художніх систем, що стикалися в ході історичного розвитку мистецтва, набувало компромісного і дифузного характеру.

Розглядаючи старовинні мініатюри, ікони, фрески, не можна не помітити «неточно» і неконкретно відтворених там предметів. Складається враження, що їх зображали мовби неохоче, що вони там були небажані, тому кожна річ обов'язково змінена і деформована. Наївно було б пояснювати подібне становище невмінням або невправністю митця передати справжній вигляд будівель, меблів, одягу. Справа тут глибша і тонша; вона — в ідейній позиції, у погляді на земне, конкретне, рукотворне як на пил, що не вартий на особливу увагу.

-Художнє мислення, оперте на теократичну основу, мало поняттєвий характер, підкріплений тенденцією до зображення універсального (неземного, космічного) у творі. Наближення до окремого, подібність до конкретного суперечили ідейній основі мистецтва середніх віків. Усі відомі засоби стилізації спрямовувалися на послаблення візуального зв'язку зображеної речі з її природними формами. Деформація постатей і предметів обумовлена трьома причинами: відмовою від копіювання предметів реальної дійсності, теорією «несхожих схожостей», знаково-символічною і культовою функціями образу [1],

Проте ігнорування принципу конкретності в предметі не доходило до руйнування або спотворення до невпізнанності самого предметного образу. Зберігалися ті істотні риси, які промовляли про предмет як про поняття. Деформація діяла на глядача збуджуюче, посилювала виразність об'єкта, була ознакою стилю [2]. Гори стилізувалися як лещадки, будівлі — як опереткові вежі, земля — як травка і позем. Річ могла зображатися у вигляді знака, але не втратити при цьому своєї матеріальної організації, не перетворитися на абсолютну абстракцію. «Послаблення схожості в зображуваному знакові має свою об'єктивну межу, яку не можна переступати,— пише чехословацький естетик Сава Шабоук.— Цією межею є можливість розпізнати в подібності схожість з чимось реальним. Художник зобов'язаний надати матеріальному субстратові організації, здатної кореспондувати принаймні з найістотнішими рисами образу, що зберігається в нашій пам'яті. Художник втілює в матеріальному субстраті організацію, доступну сприйняттю через інформацію, що зберігається в людській пам'яті» [3].

Чуття об'єктивної межі при деформуванні предмета, виявлене доренесансними художниками, допомогло використати деякі старі зображальні засоби у новому мистецтві, переосмисливши їх як засоби узагальнення [4]. Тим самим відпала потреба відкидати зовсім або навіть докорінно переглядати такі стрижньові формальні сталості, як площинне трактування тримірної речі, стилізований рисунок, ієратична застиглість композиції, уникання ракурсів, відсутність повітряного середовища, локальність поєднань площин і плям, тобто всього того, що було притаманне українській мистецькій традиції. Із зміною філософської основи мистецтва (від тео- до антропоцентризму) перегляд канонів форми здійснювався не шляхом заміни, а шляхом доповнення, «виправлення», наближення до реальності.

Процес був настільки повільний, що для спостереження за розвитком, скажімо, просторових співвідношень потрібен відрізок часу в кілька десятиліть, а то й у цілі століття. Дуже тонка, часом ледве вловима грань відділяє «ідеальні» елементи в рисункові й композиції від елементів натурних. Одним словом, який би формотворчий засіб ми не піддали аналізові, скрізь виявимо феномен перехідності одного в інше, виникнення нового на конструктивному каркасі старого.

РИСУНОК

Термін «рисунок» стосовно української графіки XVI—XVIII ст. має два взаємозв'язаних між собою, але водночас і самостійних значення: як підпорядкована гравюрі художня форма і як самостійний завершений твір [8]. В межах кожного з цих двох значень рисункові властиві певні нюанси щодо його функціонування і мистецької природи. Наприклад, серед підготовчих рисунків, які передували праці над кожною гравюрою на дереві чи на металі, були цілком завершені аркуші. Їх можна назвати оригіналами з більшим правом, ніж одержані внаслідок вирізання й дру-

кування відбитки. І все ж рисунок у цьому випадку розглядався як інструмент, а не ціль, як задум, а не втілення, як конструкція, а не готова форма. Насправді гравюра — це хоч і кінцевий, але вторинний здобуток рисунка, його репродукція. Між рисунком і гравюрою існує чимало спільного, насамперед в їх лінійності. Проте вони далеко не ідентичні. Гравюра втрачає чимало від свого попередника рисунка, не несе в собі м'якості й тремтливості дотику олівця, вугілля чи свинцевого штифта до білого паперу. Було б, звичайно, чудово дослідити старий український рисунок безпосередньо, однак незбереженість рисунків до 20-х років XVIII ст. не дозволяє цього зробити.

Значення рисунка як самостійного твору багато в чому умовне. «Справжні зображення святих» (тобто «зразки», «екземплуми», «подлинники»), як і граф'я та прориси для живописців-монументалістів й іконописців, вважалися завершеними досконалими взірцевими аркушами (про що свідчать їх назви). Насправді ж це були копії з копій, призначені для подальшого копіювання. «Вони були перерисовані з канонічних ікон для нових точних повторень,— писав О. Сидоров.— Чимало з цих рисунків-прорисів виконано на спеціальному проолієному папері типу кальки. Характерними є «подлинники», виконані проколотими шпильками або голкою лініями» ' Отже, поняття завершеності рисунка пов'язувалося не з майстерністю, не з повнотою й цільністю відображення об'єкта, а із підпорядкованим становищем рисунка, його здатністю бути використаним для подальшої праці над гравюрою, картиною чи скульптурою.

Поза сферою замовлення рисунок являв собою допоміжний засіб, компонент інструментарію митця. Жодна з українських друкарень XVI—XVII ст. не зберігала підготовчих рисунків. Виняток становили рисункн-взірці, які спеціально замовлялися видатним художникам, наприклад О. Тарасевичу і Г. Левицькому, зшивалися в альбоми і набували статусу мистецького оригіналу не лише в графіці, а й у живопису та скульптурі. Найвідоміші альбоми взірців (зокрема, «Сийский подлинник») мали не самостійне естетичне значення, а навчальне й ужиткове '.

Ці особливості українського рисунка XVI—XVIII ст. дають підставу вивчати його передусім у контексті формотворчих і виражальних засобів. Значна взаємозалежність гравюри і рисунка дозволяє аналізувати «рисункову» структуру художнього образу при відсутності ранніх (до XVIII ст.) оригінальних рисунків-протогрпфів. Враховуючи привілейоване становище гравюри в тогочасному графічному мистецтві, митці намагалися надати рисункові характеру точного макета майбутньої гравюри. Лінію, яка мала бути вирізана товстою, вони й рисували товстою; тонкі лінії, пунктири, крапки, вузли, плями — усе наперед передбачалося. У випадках контурного зображення рисунок і гравюра були майже ідентичними [8].

У період запровадження книгодрукування й гравюри рисунок на Україні досяг високого ступеня розвитку. Судячи з того, що фронтиспісну гравюру у львівському «Апостолі» 1574 р. підписали дві особи, мистецтво рисування розцінювалося тоді рівним мистецтву гравірування. У надрукованій книзі бачили лише працю гравера — • його майстерність, технічну вправність, уміння приборкати опір дерева. Але за усім цим незримо стояла попередня творчість того самого або іншого митця, який запрограмував образ, створив його унікальну першооснову в контурах, прорисованих пером, свинцевим штифтом або вугіллям (що заміняли тоді олівці). Заявка на рівність рисувального й гравірувального мистецтв в одній з перших українських фігурних гравюр — образі Луки в «Апостолі» свідчить про вплив Росії і Заходу, де існувала вузь-



Невідомий мініатюрист. Євхаристія.
Київський псалтир. 1397.

ка художня спеціалізація. У пізніших дереворитах на деякий час встановлюється практика не зазначати імені чи ініціалу рисувальника. В добу металогравюри митці ритують переважно за власними рисунками [9]. Таким чином, українські рисунки анонімні більшою мірою, ніж гравюра. Яких би незручностей не завдавала така анонімність сучасним дослідникам, в той час вона нікого особливо не турбувала. Не лише рисувальники, а й живописці та різьбярі з яскраво вираженими індивідуальними прикметами творчості не полишили своїх імен, вважаючи, що їх імена будуть записані «на небі».

Визначивши місце рисунка в ієрархії мистецтва, цікаво розглянути його природу як програмного зображального засобу. Всі трактати з питань образотворчого мистецтва, написані в епохи середньовіччя й Відродження, закликають художника починати з рисунка. Як це не парадоксально, але візантійські вимоги до рисунка менш категоричні за вимоги західних теоретиків. Укладач і редактор «Єрмінії» (настанов у малярському мистецтві, заснованих на візантійських традиціях) афонський чернець і маляр Діонісій з Фурни радив новачкам «деякий час креслити й рисувати без жодних розмірів, поки звикне», і лише після цього починати «рисувати точні розміри і нариси святих ліків» [10].

Західна система навчання основ рисування від самих азів спиралася на точ-

ні науки, насамперед на геометрію. Про це писав ще на початку XIII ст. у «Книзі рисунків» француз Віллар де Оннекур [a], потім відзначали ряд італійців, від Ченніно Ченніні до Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело і Тіціана. Дюрер і деякі інші німецькі та нідерландські теоретики мистецтва взагалі вважали рисування ледь не галуззю прикладної математики.

Але лібералізм візантійських постулатів рисунка своєрідний. Набивати руку, креслити «без жодних розмірів» радилося не на основі візуальних спостережень зовнішнього світу, а для того, щоб копіювати зразки раз і назавжди даної агіографії. Рисунок був невід'ємною частиною онтологічного світогляду. Малювання ікон, твердить Діонісій з Фурни, перейнято не лише від перших іконописців, а й від апостолів і навіть від самого Ісуса Христа [12]. Тому в цьому мистецтві нічого додавати і віднімати. Його можна тільки повторювати. І перша настанова Діонісія молодим художникам така: як робити знімки (копії) з зображень. Проте деталізовані рецепти, позбавлені сенсу науки про творчість, не складали б трактата про естетичні ідеали візантійських живописців, якби уся справа в них зводилася лише до настанов буквального повторення і наслідування.

Правила дають певний простір для творчості, вигадки, новаторства, фантазії майстра, але він, цей простір, мав бути спрямований виключно у сферу внутрішнього споглядання, безконечного заглиблення в ідею, або, як пише Діонісій наприкінці книги, «піднесення розуму свого до першообразу».

Яким саме мав бути рисунок, позбавлений природної візуальної підоснови? Відповідь на це дає італійський живописець епохи Відродження Федеріго Цуккаро у своєму творі «Ідея скульпторів, малярів і архітекторів» (1607). Він розрізняє рисунок зовнішній, що являє собою відтворення в лініях будь-якої речі або постаті, і рисунок внутрішній, визрілий у свідомості митця. «Там, де метою зовнішньої діяльності є річ матеріальна,— пише Цуккаро,— наприклад, нарисована або намальована постать, храм або театр, там метою внутрішньої діяльності інтелекту є духовна форма, що репрезентує осягнену річ... Поряд з цим природним зовнішнім рисунком, насамперед необхідний внутрішній інтелектуально-чуттєвий рисунок, але він, як позбавлений подробиць, досконаліший» [13].

Якщо західний теоретик і практик Цуккаро шукає компромісного розв'язання зовнішнього й внутрішнього рисунка, то візантійська і вся східна теорія і практика визначають лише внутрішній підтекст, внутрішню суть рисунка, віддаленого від зовнішнього, конкретного, окремого, деталізованого.

Українське образотворче мистецтво, зокрема графіка, одержало у спадщину ідею внутрішнього рисунка від Візантії і Київської Русі. У поствізантійську добу, тобто в епохи Відродження і Просвітительства, українськими художниками було докладено чимало зусиль, щоб перебороти скам'янілість цього абстракту в рисункові, вийти з полону умовного, хоча й витонченого, рисування.

Не маючи протографічних зразків рисунка в давньоруському і ранньому українському мистецтві, ми все ж на кожному кроці переконуємося в суто лінійному характері мистецтва мініатюри, монументального та станкового живопису. Ретельні дослідження грунту під мозаїками, фресковими й темперними фарбами незаперечно свідчать: руку живописців скеровував контурний абрис, або, як тоді його називали, граф'я. Рівень майбутньої мозаїки, фрески чи ікони зумовлювала майстерність граф'я, значення якого тоді було набагато більшим за ескіз. В. Лазарев, досліджуючи техніку виконання мозаїк церкви архангела Михайла Київського Михайлівського Золотоверхого монастирі', за-

значав, що попередні начерки мозаїк робилися і на верхньому і на нижньому шарі грунту, причому лінії граф'я були не лише орієнтиром для майстра, а й виступали на поверхню між кубиками смальти, ставали органічною складовою частиною поверхні всієї мозаїки [14]. Прямий зв'язок між майстерністю рисунка і мозаїк Софійського собору в Києві зауважує і Г. Логвин: «Що виразніше обличчя, ліпше в пропорціях і правдивіше в анатомії, то припасування смальт майстерніше й ретельніше і, навпаки, що гірше намальоване обличчя, то і укладання смальт менш сміливе, неартистичне, учнівське» [15]. Буквальне «вступання в сліди» граф'я при опрацюванні малярського твору виявляє провідне значення внутрішнього рисунка, яким програмувалися не просто голова, одяг і вся постать, а й сама ідея — ідея «образу і подобія божого» в людині [16].

Визначна роль рисунка і в мініатюрі. Яскравим прикладом суто лінійного трактування в ній можуть бути ілюстрації до Радзивіллівського літопису (XV ст.), в яких пензель і перо художника явно обводять прориси свинцевого штифта (тодішнього олівця). На деяких сторінках цього літопису (наприклад, у сцені «Слов'янський танок») добре видно рисунковий «кістяк» зображення; пензель тут не завжди збігається з начерком штифта, мініатюрист всіляко старається виправити прорахунки не в усьому зграбного рисувальника. Від ілюстрацій Радзивіллівського літопису з їх світською сюжетикою можна було б чекати зовнішнього конкретно-предметного рисунка. Потяг до нього відчувається в усьому: життєвій спостережливості, виділенні головних історичних сцен, жвавості персонажів. Але невиразним, не повністю усвідомленим потягом до природної розмірності постатей і речей справа і обмежилася. Життєві враження, чуття історії, знання побуту не спонукали ілюмінаторів (їх було кілька) цього



Невідомий мініатюрист. Роги грішних зломаю. Київський псалтир. 1397.

рукопису звірити кожен предмет, постать, рису з дійсністю [17]. Рисувалося і малювалося тут не з натури, а по пам'яті, за неписаним правилом набивання руки «без жодних розмірів».

Значно менш очевидна рисункова основа в мініатюрах виразного малярського характеру. Таких в історії книжкового мистецтва більшість. Досить важко говорити про те, якими були підготовчі рисунки до мініатюр Остромирового євангелія (1056—1057), Ізборника Святослава (1073), Псалтиря Гертруди (1078—1087), Оршанського (XIII ст.), Галицького (XIII ст.), Холмського (рукопис XIII, мініатюри XVI ст.), Хишевичівського (1548), Пересопницького (1556—1561) євангелій, де фарба щільним шаром вкрила і заховала рисунок. Лише одне можна сказати з певністю про ці втаємничені рисунки: вони були типово внутрішніми. Адже витворені на їх основі ілюстрації є, якщо вдатися

до термінології Ф. Цуккаро, «духовна форма», результат «внутрішньої діяльності інтелекту», а не візуальних вражень.

В історії української мініатюри мали місце і такі приклади, де лінійно-графічні засоби доповнюють малярський спосіб трактування образу. Це передусім стосується Київського псалтиря (1397). Лінії надано тут особливої ролі. Легка й експресивна в контурах, вона окреслює і окремі постаті, і цілі групи. У сцені «Євхаристії» п'ять апостолів змальовано щільно і компактно, однією плямою, але завдяки точно проведеним проміжним лініям виділено кожну особу, кожен рух, якими акцентовано ритм обережного і благоговійного наближення до чаші. Ще більша роль ліній в пластичному означенні постатей та окремих елементів одягу. Цілі міріади тонких білих рисочок, проведених пензлем у різних напрямах, утворюють разом з барвним тлом багатий декор (сцена «Роги грішних зломаю»). Ці графічні висвітлення можна сприймати то як бганки м'якої тканини, то як візерунок на ній. Але насамперед вони навіюють відчуття ілюзії осяжної форми, виконують значну конструктивну функцію.

Заміна малярського моделювання постаті графічним була пов'язана з візантійськими і балкано-слов'янськими впливами на українське мистецтво XIV ст., хоча у способах використання лінійної стилізації майстер Київського псалтиря продемонстрував власний оригінальний підхід. Тенденція «графізації» живописних прийомів виявилася повніше і чіткіше саме на окраїнах впливу візантійського мистецтва, а не в Константинополі, причому в ці розчерки ліній майстри вкладали переважно декоративне чуття, а не апологетику аскетизму, характерну для константинопольських малярських програм. В. Лазарев писав з цього приводу: «Якщо в столичному мистецтві підкреслено лінійне трактування мало характер саме стилізації і було свідомим художнім засобом, позначеним печаткою великої витонченості, навіть рафінованості, то на периферії воно часто було результатом неусвідомленого спрощення трактування кольору, що приводило ло заміни мазка лінією. До цього приєднувався стихійний потяг до барвистої форми, в чому, без сумніву, віддзеркалилися народні смаки» [18].

У використанні лінії для суто пластичних потреб закладена багатообіцяюча тенденція. Художники встановили, що лінія придатна не лише для оконтурення «духовної форми», а й для підкреслення краси тканини, її прямих і дугастих складок, утворених під час ходьби або жестів; інакше кажучи, лінія може однаково добре передавати і духовну силу і матеріальну форму. В цій концепції вже намічалося зближення внутрішнього і зовнішнього рисунка, визрівали передумови переходу від копіювання зразків до відображення натури.

Чим ближче підходило українське мистецтво до епохи і до художніх норм Відродження, тим більше в ньому порівнянь з дійсністю. І це фіксує насамперед рисунок. Після мініатюр Київського псалтиря, в яких персонажі не ходять по землі, а мовби літають у просторі, надалі майже не зустрічаємо фігурних і сюжетних зображень без позему або якої іншої деталі, що свідчила б, натякала на дійсність. Тією чи іншою мірою рисунок звіряється з природними речами. У період запровадження гравюри він позбувається ряду умовностей, особливо при передачі неживої природи: предметної атрибутики, тла, середовища тощо. Але в рисункові людської постаті прогрес помітний менше. Постать Луки у львівському «Апостолі» передана анатомічно правильніше і в природнішій позі, ніж у фігурних зображеннях на старих українських мініатюрах. Але якщо порівняти її з пропорційно витонченими «штудійованими» рисунками майстрів західного Відродження, то

вона виглядатиме лише анатомічним макетом. У цьому факті бачимо насамперед силу традиції, багатовікову практику внутрішнього рисунка, фантом онтологічної психології, а не «уміння» чи «невміння» точно зобразити тіло людини.

Орнаментальна й архітектурна композиції (титульні рамки, заставки) дають ряд прикладів скрупульозного дотримання мірності, точності рисунка, виявляють уміння українських митців. Не можна відмовити їм і в знанні пропорцій тіла. За небагатьма винятками розміри голови складають одну дев'яту частину довжини постаті; з подібною ж орієнтацією на гармонійні форми витримані пропорції рук та ніг стосовно тулуба, співвідношення розмірів плечей, пояса. Фігурні композиції вражають чіткістю деталей і всієї постаті для кожної окремо взятої пози (наприклад, образи Бориса і Гліба в київському «Анфологіоні» 1619 р.).

Отже, основні постулати канону пропорцій виконувалися неухильно. І все ж сучасного глядача не полишає відчуття потойбічності персонажів. Справа втому, що український рисунок поєднує в собі концепцію про мірність пропорцій з униканням всього того, що «чарує зір, розтліває розум і приводить до спалаху нечистих задоволень» [19]. Це накладає єпітимію на будь-які спроби надати класичним пропорціям тіла чуттєвості, наділити його природною красою. Не те що рисування оголеного тіла, а й взагалі практичні вправи на натурі не набули поширення.

Перед створенням одного із своїх шедеврів, гравюри «Адам і Єва», Альбрехт Дюрер майже два роки (1503 і 1504) рисував голе тіло, вивчав давні і сучасні йому трактати, опановував пропорції античної статуї, геометричні традиції пізньоготичного мистецтва [20]. Геометрія, проте, не була для Дюрера вихідним пунктом, він використав її для фіксації ідеального типу краси. Осі, точки опори, кола і прямокутники обросли плоттю, світло і тіні виділили кожен м'яз досконало розвинених тіл: так розумів майстер «образ і подобу божу» в людині.



Невідомий маляр народної школи. Адам і Єва. Село Подобовець на Закарпатті. XVIII ст.

Нічого подібного не відбувалося в мистецтві східної традиції. Сюжети про Адама і Єву як такі, що вимагали зображення оголеного тіла, були мало популярними. В разі крайньої необхідності біблійні пращури зображалися схематично й умовно, все чуттєве в них деформувалося й спрощувалося. Такими є, наприклад, сюжети про Адама і Єву в київському виданні «Тріоді пісної» 1627 р. і в більшості інших гравюр XVII ст. Табу на образ тіла не знято і в просвітительському XVIII ст. Рисування, гравірування і малювання відкритих ділянок тіла, крім обличчя і кінцівок рук, було з точки зору церковних ієрархів справою вкрай небажаною і ризикованою. В поодиноких творах форми постаті мовби навмисно схематизуються, деформуються до спотворення. В народній іконі Адам і Єва з села Подобовець на Закарпатті (лінеарна стилізація письма



Невідомий гравер. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Москва. 1564.

могла б тут вказувати на якийсь графічний прототип) побоювання художника допустити хоча б найменші прояви гедонізму продиктувало схематичну й абстрактну конструкцію рисунка постатей з цілою низкою анатомічних огріхів. Навіть не надто вимогливі ревізори, закарпатських монастирів оцінювали подібні твори без особливого захоплення: образи, писали вони, «суть робота проста»[21].

Але ми не порівнюємо в даному випадку непорівнянного — майстерності Дюрера і праці народного майстра. Йдеться про принципову різницю в підході до об'єкта зображення західного і східного рисувальника, про дві протилежні естетичні програми. Перебоpовши умовність романського і готичного рисунка, майстри західного Відродження посилено вчилися у природи, яка на певному етапі стає для них навіть культом. «Природою» ж східного (російського, болгарського, українського) рисувальника лишається візантійський взірець, в якому приглушено чуттєвість і акцентовано самі лише духовні імперативи. Тут навіть у найкращих ранніх (XVI — поч. **XVII** ст.) гравюрах частини тіла спрощені, «висушені», глухо задрапіровані і притому скрупульозно пропорційні. Геометрія, за інерцією середньовіччя, все ще була вихідним моментом і формою, в яку «втиснено» складні пластичні утвори природи[22].

Не кажучи про орнаментальні гравюри, ряд сюжетних, фігурних композицій в українських стародруках і естампах ніби викреслено під лінійку, лекало або за допомогою циркуля. Переважна більшість дереворитів вирізьблена, очевидно, за майстерними рисунками, в яких, однак, опущені подробиці. Складні й численні вигини часто узагальнюються однією дужкою, сегментом, півколом; панівною серед них є пряма або злегка зігнута лінії.

Особливого значення надавалося контурові. Зовнішній край постаті, будівлі, будь-якого предмета завжди викреслювався товстішою лінією стосовно всіх інших, за винятком хіба лінії рамки. Контур, як правило, ніде не обривався, він цілком замкнений, товщина його скрізь більш-менш однакова. У стародавньому дереворитi контур був унікальним художнім засобом, бо він дозволяв вірогідно представити зображення у просторі, де не виділялися ні природне освітлення, ні природна світлотінь, а осяжність була ледь-ледь накреслена. У багатофігурних композиціях, в яких люди стоять щільними групами, їх постаті й деталі одягу злилися б у хаотичне нагромадження ліній, якби товсті абриси не відокремлювали одну особу від іншої.

Роль контура цим не обмежувалася. Як елемент внутрішнього рисунка він надавав кожному зображенню статусу «речі в собі», незмінної і самодостатньої форми. Контур ділив зображуваний світ на «я» і «не я», втілював метафізичний принцип класифікації природи.

Всередині контура лінійна градація будувалася на вільній грі білого тла й основних та допоміжних прорисів. Тут були свої контури: для окреслення деталей будівель, прикрас на меблях, стінах, колонах, тканинах, для виділення частин тіла, особливо голови. Ці внутрішні контури, мов несучі конструкції, підпирали основний контур, виконуючи при цьому значну пластичну функцію. Вони членували зображення. По тому, в який спосіб проведено членування, можна судити про гармонійність або негармонійність образу. Коли були оконтурені і цілості і частини, провадилась ретуш утворених ними поверхонь: одні лишалися чистими, інші заштриховувалися прямими й косими штрихами; округлість намічалася «гребінчиком», що мав означати тінь. В рисунках для дереворитів тінь накреслювалася майже виключно «гребінчиками», а для мідьоритів також і перехресним штрихуванням.



ЛП і \У5. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Львів. 1574.

Цілком зрозуміла увага рисувальників і граверів до питань іконографії взагалі й до трактування обличчя зокрема. З уміння передати обличчя оцінювали письменники, полемісти цілісне значення твору, його «єдвабність», «простоту», «богопротивність». Корені іконографічної слов'янізації біблійних облич лежать, звичайно, в рисункові [23]. Майстри у своїх взірцях для гравюр непомітно ревізували старі зразки, вкорочуючи носи, зменшуючи очі, округляючи підборіддя. Особливо інтенсивно відбувався цей процес у графіці. В контексті загальної лінеарності і тенденції до узагальнення змінити тут яку-небудь деталь у делікатній пластичній організації обличчя було просто. Львівські виконавці образу Луки (ЛП і \¥5) вдалися, очевидно, до найрадикальнішого способу — вони замінили густі кучері ледь хвилястим і м'яким чубом, м'ясистий горбатий ніс на коротший з тонкими нервовими крилами, а також переробили рисунок очей, уст, бороди й вусів. У подальших циклах гравюр, процес по ліристосуванню облич до народного типажу графічними засобами триває перманентно, в загальному потоці актуального витлумачення християнського віровчення [24].

Значний матеріал для спостережень над розвитком іконографії облич дають перші ілюстрації до книг. Підхід до трактування зовнішності головних і другорядних персонажів різний. У перших штрихування детальне, тонке, делікатне, спрямоване на виділення індивідуальних ознак, «благообразность й духовної натхненності. У других, що представляють посполитий народ (натовп, глядачі), справа обмежується накресленням найсуттєвіших рис. На обличчях ніде не наносяться, на відміну від одягу, світлотіньові переходи, вони суворо лінійні, контурні.

В цілому ж у стрятинських? крилоських, львівських і київських ілюстраціях початку XVII ст. рисунок облич узагальнюється, спрощується, зводиться до нескладних комбінацій рисочок, дужок, крапок. За економією зображаль-

них засобів проглядається певна підготовча праця, що мала усвідомлений і програмний характер. Стратегічний задум — порівняти біблійну сюжетику з українською дійсністю, щоб виправити останню силою морального прикладу,— спонукав митців шукати місцеве не лише в характерних деталях та зовнішньому середовищі, а й у лінійному окресленні облич.

Пошуки узагальненого типу людини яскраво виявилися в засобах моделювання ликів у ряді гравюр, зокрема у львівському Євангелії 1636 р. Прямоволосі чуби, бороди «лопатою», заокруглені брови, одна з яких іноді плавно переходить у лінію рівного носа, помірно розвинені вуста і ретельно окреслені очі з повіками, тінями, зморшками — в усіх

Невідомий гравер. Преображення. «Анфологіон». Київ. 1619.



цих засобах уловлюється жадання знайти свій ідеал обличчя.

У Києві також використовувалися подібні засоби, з тією лише різницею, що на малих за розміром ілюстраціях очі зображалися у вигляді цяточок під верхньою повікою без означення нижньої повіки («Анфологіон» 1619 р., «Бесіди Іоанна Златоуста» 1624 р., «Євангеліє учительне» 1637 р. тощо). Цим досягалося враження «кароокості» персонажа і сприйняття величини ока у пропорційній його розмірності з постаттю. Але у портретно виділених осіб окреслювалися не тільки повіки, а й зіниці (Златоуст і Двоєслов із Служебника 1620 р., київські ченці з «Печерського патерика» 1661 р., персонажі з «Тлумачного псалтиря» 1697 р. тощо).

Традиція копіювання і канонізації знайдених варіантів, відсутність розмаїтості імпульсів, що їх дає рисування живих облич, виправдує певну одноманітність у трактуванні зовнішності. Вирази «умиління» або серйозної зосередженості повторюються найчастіше. Вони стали штампом навіть у дереворитах барокко, де внутрішня експресія збудила радше тіло, а не міміку. Пом'якшуючою обставиною для цієї одноплановості й схожості облич є невичерпна вигадливість митців при зображенні ними деталей, середовищ і ситуацій, за допомогою яких провадиться синтез дійсності й міфа. В різних колізіях навіть фізіономічно й психологічно подібні герої здаються неоднаковими.

Для українського рисунка характерна напруженість лінії і форми. Силуетні абриси і моделюючі лінії, незважаючи на різну їх товщину, однаково чіткі, від чого і основні, і другорядні деталі сприймаються загострено. Невиразної лінії, розпливчастої форми ні давній рисунок, ні гравюра на дереві майже не знали. Лише мідьорит і офорт знаменують пом'якшення контуру, появу ніжнішої лінії.

Мікеланджело порівнював рисунок з рельєфом [25]. Але рельєфи бувають різні.

Форма українських дереворитів уподібнює їх до рельєфів із твердого і пружного матеріалу, де лінії натягнуті так туго, що якби їх можна торкнутися, вони, здається, забриніли б.

Цілком вірогідно, що певну карбованість мав насамперед рисунок, за яким вирізьблювалася граверська дошка. Сьогодні важко з абсолютною точністю визначити, що до чого тоді пристосовувалося: рисунок до технології різьби по волокнистій тектоніці дерева чи гравюра — до пружних розчерків рисунка. Логічно припустити, що в процесі творення образу пальма першості належала рисункові, котрий зумовлював лінеарність гравюри. Водночас рисувальник, безперечно, враховував, як мала виглядати на гравюрі та чи інша лінія. Тонові ефекти, які може давати ксилографія, тоді ще не були опановані. Принцип тонового трактування до того ж виглядав би в тогочасній системі надто матеріалізованим і навіть тривіальним. А чітка карбована лінія давала потрібну міру узагальнення й монументальності.

У дереворитах українських першодруків неважко помітити одну властивість: чим значнішою, врочистішою була зображувана подія, тим жирніші лінії використовувалися для побудови образу. Навіть у такому суто світському виданні, як «Вірші» Касіяна Саковича (1622), гравюра з образом небіжчика як вершника виритована за допомогою широкого абрисного штриха, явно розрахованого на цілісний монументальний лад портрета.

В «Анфологіонах», євангеліях, псалтирях багато ілюстрацій іконного характеру — з молільного (деісусного), святкового, акафістичного циклів — штриховані пружно і сильно. У «Преображенні» з київського «Анфологіона» 1619 р. лінія, будучи лапідарною, з однаковою вагомістю окреслює ребристі краї скель гори Фавор і легкі, розвіювані при раптовому падінні на землю гіматії трьох_апостолів. Штрихом підкреслено,



Гравер кола П. Беринди. Вечеря у Симона прокаженого. Євангеліє. Львів. 1636.

що в цій сцені заключено все важливе і небуденне. Внутрішня філософська детермінованість зображення досягається лінією (і лише лінією), яка у своїй категоричній означеності є, по суті, монументальним засобом.

Методика економного, але напруженого рисування по-своєму організувала ритмічність просвітів між лініями. Плоска і, здавалося б, інертна поверхня паперу уміло піддавалася розподілові на ділянки для підкреслення пластичності. При відсутності або ледь наміченому тональному трактуванні форми все пластичне навантаження повністю лягаˆ ло на взаємини лінії з площиною. Наглухо замкнені білі ділянки виглядають піднятими над тлом, причому чим менша ділянка, тим вона здається випуклішою. Дрібно прорисовані елементи постатей Петра, Іоанна і Якова в «Преображенні» «ближчі» до глядача, ніж окреслені ве-



Гравер кола П. Беринди. В'їзд до Єрусалима. Євангеліє. Львів. 1636.

ликими шматками конуси скель. Це, звичайно, оптична ілюзія, свого роду психологічний імпровіз, посилюваний характером штриха, який по-різному розбиває і дробить моноліт білого аркуша. Малі деталі, обведені гострими зигзагоподібними рисками, виділяються найкраще, плавні ж лінії переважно характеризують віддаленіші обшири.

Цікаві наслідки давали комбінації округлих і ламаних контурів, коли вони окреслювали малі площини. Форма виходила близькою до природної. Подібним чином трактовано, наприклад, гіматій на апостолі Петрі в нижньому лівому куті «Преображення». Щоб підкреслити раптовість падіння Петра на землю, митець при передачі гіматія зобразив щось на зразок «ефекта парашута». Піднята повітряною хвилею тканина взялася згори куполом, а по краях утворила мальовничі стрипір'я. Виникла правдива форма, сповнена руху й напруженості, покликана підтвердити такі реальності, як повітряність простору, силу земного тяжіння, еластичність тканини. Просвіти на ній сприймаються не так, як просвіти на масивах гори Фавор і ще поіншому стосовно сяючої променистої мандорли навколо постаті Христа, а також білого тла поза горою. Лінії то стискають, то розряджають одноманітну рівність аркуша, примушують різні ділянки поверхні нести свої пластичні функції. Митець не лише з крайньою ощадливістю, а й із своєрідною віртуозністю використав надану йому можливість.

Приклад цієї традиційної (і значною мірою навіть консервативної) композиції вияскравлює незборимість тенденції до передачі реального співвідношення речей у рисункові. Надприродні явища відображаються в природних формах — нехай ще в тій або іншій мірі спрощених, узагальнених, відчутно монументалізованих,— але не позбавлених свого нормального сенсу.

Упродовж всього XVII ст. спостерігається дедалі більше і більше «оприроднення» рисунка, приведення його у відповідність з гармонійною правильністю реально існуючих предметів. З утвердженням ренесансної і бароккової естетики матеріальність перестає бути чимось тривіальним, гідним зневаги. Поряд з узаконеним рисуванням визначених еталонів, визрілих у витончених умах середньовічних богословів, торує собі шлях поки що неузаконений рисунок з натури.

Зовнішній рисунок, носій чуттєвої краси і природності, вторгається у святині внутрішнього рисунка. Ознаки такого вторгнення — спроби майстрів раннього барокко Іллі й Прокопія використати штрих для правильного визначення розподілу світла й тіні (ілюстрації до Біблії й Апокаліпсиса). Ці піонери

О. Тарасевич. "Меса. Вільно. 1680-ті роки.


Hic est qui ba
Angelus movens aquam

тонової гравюри працюють за принципово новими рисунками, де зображальні засоби побудовані на єдності полярних стереотипів — умовності й реальності. Відсутність досвіду тонового зображення (при всьому потягові до нього) і оглядання на традицію умовно-контурної гравюри не увінчали альтруїзм Іллі й Прокопія повною удачею. Успіх випав на долю тих їх наступників, хто мав не лише бажання і таланти, а й опановував основи реалістичного рисунка та виробляв уміння репродукувати усі його особливості в гравюрі.

Запровадження в 70-х роках XVII ст. мідьориту стало важливим стимулом переходу до натурного рисунка. В графіці України починається період об'єднання властивостей внутрішнього і зовнішнього рисунка, об'єднання, яке італієць Ф. Цуккаро та інші західні майстри вже давно проголосили неодмінною умовою розвитку мистецтва нової доби.

На Україні новий рисунок не слід розглядати як запізнілу реакцію на західні впливи. Його оригінальність незаперечна: принцип наслідування зразків своєрідно сплавився в ньому з принципом орієнтації на природну розмірність. Ні О. Тарасевич, ні представники започаткованого ним художнього напряму не прагнули викорінювати старовинного правила щодо копіювань та наслідувань. Але вони намагалися поєднати вимоги цього правила з практикою рисування з натури. Захід, де набували майстерності О. і Л. Тарасевичі, Г. Левицький, Д. Галяховський, Федір А. і деякі інші митці, дав їм не стільки урск технічної досконалості, скільки імпульс «учитися» у природи і точно передавати зовнішній вигляд об'єктів середовища.

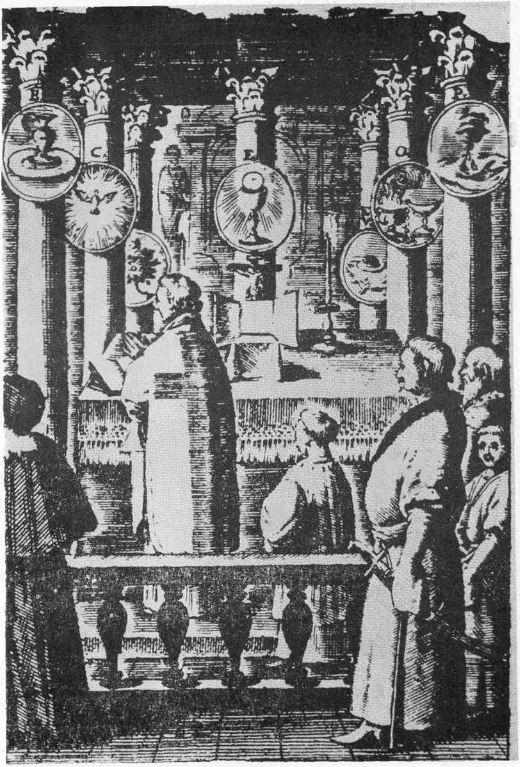
Ще в «Книзі про мистецтво» (кінець XIV ст.) італієць Ченніно Ченніні писав: «Зауваж, що найдосконаліший керівник, якого тільки можна мати, і найліпший руль, тріумфальні ворота — це рисування з натури. Воно важливіше за всі зразки, довіряйся йому завжди з гарячим серцем, особливо, коли набудеш якийсь досвід в рисункові. Постійно, не пропускаючи жодного дня, рисуй щось; як би мало це не було, все ж це дуже важливо, воно принесе тобі велику користь» [26]. Тільки силою традицій, які, за слушним виразом радянського етнографа Ю. Бромлея, «відіграють найважливішу роль в підтримуванні культурних зв'язків, забезпеченні культурної спадковості» [27], можна пояснити те, що українські митці аж через три століття після Ченніні визнали де-факто рисування з натури «важливішим за всі зразки». Не відкидаючи принципову вірність першовзірцям, вони вносять наприкінці XVII ст. в український рисунок найсуттєвіші виправлення за всю його історію: вводять тримірність, світлотінь, ретельніше опрацьовують деталі першого плану, «розмикають» контури, пом'якшуючи їх категоричність і жорсткість. Але стрижньовим моментом цієї ревізії традиційного внутрішнього рисунка було переборення в ньому умовності.

Людина в умовному рисунку конструювалася на основі декоративної гармонії. Всі так звані чуттєві деталі закривалися складчастою тканиною; постаті спрощувалися, обличчя набували то суворого, то сумного, то невинного, але завжди «пісного» виразу. Декоративна краса протиставлялася красі наповнених природних форм. Людину в умовному рисунку Еажко було порівняти з її реальним прототипом. Було в ній щось потойбічне і загадкове. Такий ідеал складав мету східнохристиянського мистецтва, тому, власне, умовність і трималася в ньому так довго [28].

І ось цьому своєрідному вмістилищу образної аскези — умовній формі —кидається виклик. Природний вигляд об'єк-

---

О. Тарасевич. Меса. Вільно. 1680-ті роки.


B
C
L
O
P

та визнається і кращим, і доцільнішим за умовний, стилізований. Все в довколишньому світі гідне бути зображеним без надмірних змін і деформацій. Нова теорія рисунка базується, як бачимо, на постулатах секуляризації, водночас вона не суперечить релігійній догмі про вольове створення світу.

Першими звернулися до натурного рисунка ті українські художники, які були виховані в західноєвропейському мистецькому оточенні — О. і Л. Тарасевичі. Баварський Аугсбург, в якому перехрещувалися впливи германо-англосаксонської півночі і романського півдня, дав Тарасевичам сплавлений міжнаціональний досвід художньої творчості. Зокрема, в характері рисунка художників аугсбурзького сімейного клану Кіліанів (у них і навчалися Тарасевичі) віддзеркалено колективний здобуток ряду національних шкіл Європи по відображенню міфології, релігії та історії реалістичними засобами. Цим можна пояснити, що рисунок самих Тарасевичів пройнятий тверезістю і водночас романтичним поривом; у ньому пробиваються ремінісценції Альтдорфера, Дюрера, Брейгеля Мужицького, італійських майстрів. Але ці впливи дуже часто фільтрувалися крізь слов'янське мислення митців. Сила традицій постійно накладала печаті на їх новаторські пошуки і не давала перетворитися на епігонів тієї чи іншої західної школи. При цьому і вони самі, і їх послідовники враховували побажання або вимоги замовників. Проілюструємо це на такому прикладі.

Після Аугсбурга О. Тарасевич тривалий час гравірував на замовлення польських, литовських і білоруських друкарень, приватних осіб. Без врахування всесильного у ті роки інституту замовлень не можна зрозуміти й пояснити перепадів у стилі й манері рисунка, які так часто траплялися у ранній творчості цього майстра. З дивовижною, на перший погляд, легкістю переключається О. Тарасевич від натурного до умоглядного, «придуманого» образу. Насправді за цим простежується напружена праця, знання як східної, так і західної традицій, вміння поєднати реальне й міфічне одними й тими засобами реалістичного рисунка.

В ранній серії гравюр на тему відправлення меси вражає точність і послідовність передачі всіх етапів урочистої костьольної служби. Майже сорок сцен, в чомусь схожих, але відмінних у деталях,— це наслідок копіткої праці О. Тарасевича по відтворенню ключових моментів меси. Оскільки його гравюрки мали бути взірцем для священослужнтелів, то вони, імовірно, виконувалися з натурних рисунків, можливо в якомусь зразковому костьолі. Однакові образи ксьондза і хлопчика-помічника на всіх ритуалах підтверджують наше припущення. З метою урізноманітнення композиції О. Тарасевич постійно змінює архітектоніку вівтаря, постаті людей, що моляться перед престолом. Персонажі становлять винятковий інтерес у плані характеристики типів (від ченців до розряджених містечкових панянок), особливостей польського й українського костюма.

Гравюрки виглядають якось особливо «рисунково» [29]. Лінійність добре узгоджена з півтонами, які гравер імітує нескладним паралельним, перехресним і лінійно-пунктирним штрихуванням. Елемент насолоди представлено не декоративним візерунком, утвореним грою контурів, а пластичністю, осягненням, ілюзією правильного і розміреного в кожнім об'єкті. Малюючи з натури постаті та предмети храмового інтер'єра, майстер не забув і внутрішнього рисунка, за принципами якого «репродуковано» вівтарні картини на христологічні теми. Необхідність узгодити сцени христоло-

---

О. Тарасевич. Меса. Вільно. 1680-ті роки.


Exultavit Infans in utero
2 Paralip.
FIDES
SPES
CHARITAS
TEMPERANTIA



О. Тарасевич. Св. Софія «Три венца». Київ. 1688.

гічного й богородичного циклів з усім, що відбувається на відправі меси, підказала О. Тарасевичу ідею поєднати зовнішній і внутрішній рисунок. Дійство на вівтарних картинах трактується як жива реальність, доступна спостереженню присутніх. Справи земні (у храмі) і містичні (на образах) розгортаються, звичайно, на різних часових і просторових рівнях, але художник прагне по можливості зблизити, синхронізувати, їх. Між сакральним і реальним світом він установлює живий контакт, щось на зразок «ефекту взаємного реа-

гування», який досягається театрально-кулісною композицією, однотипністю лінійної і світлотіньової градацій рисунка в інтер'єрних і умоглядних сценах. Образи на стінах далеко не завжди сприймаються як картини; це «вигляди у вікні» або оживлені в екстатичній уяві біблійні події. Спостережливий реалізм і метафоричний ідеалізм продовжують один одного на основі зрівноваження двох типів рисунка — «з натури» і «з голови».

У «Церемоніях при відправленні святої меси», у пізніших циклах гравюр («Розаріум», «Життя святих», фортах, фронтиспісах, тезах, портретах) рисунок О. Тарасевича не завжди опрацьований у деталях, він не є строго й академічно закінченим. Трапляються анатомічні неточності (зокрема, в зображенні рук), певні огрублення. Та жоден український графік доти не досягав такої життєвості, простоти і свободи користування формою й лінією, як О. Тарасевич. Правильно підмічений жест, переконливість пози, виразність обличчя, природне положення постаті людини, речі в оточенні світла й тіні — все це покриває відсутність достеменної закінченості рисунка майстра.

Оскільки О. Тарасевич взяв на себе завдання внести західну ідею натурності (і взагалі життєвості) в абстрактну красу східного православного мистецтва (не змінюючи при цьому його природи і традиційної ідейної підоснови), то він не міг не бути імпровізатором в галузі художньої форми, в тому числі рисунка. Працюючі в Білорусії і Литві, виконуючи замовлення різних за релігійними переконаннями осіб та угруповань, О. Тарасевич одними лише формальними прийомами згладжує «гострі кути» непримиренності західної і східної іконографій. Виконані ним окремі образи католицьких святих відзначаються водночас і портретним психологізмом, і візантійським ієратизмом, в них хоч і превалює внутрішній рисунок, але життєвість не втрачається за сухою лінійністю. А в графічній копії виразно східного образу Холмської богоматері дотримано прийомів народної стилізації. Подобалася чи, може, дратувала ця імпровізація замовників,— сказати важко. В усякому разі, знаходження спільності художнього вираження там, де віками існували розкол і непорозуміння, увінчалося успіхом, стало переконливим, прижилося в мистецтві.

Якщо західним замовникам О. Тарасевич непомітно прищеплював інтерес до мистецьких традицій східних слов'ян, то вдома, у Києві, його позиція майстра компромісу скеровується на те, щоб і земляки в свою чергу шанували й опановували цінності Заходу. Незвично й оригінально виглядали перші ілюстрації О. Тарасевича для виданого в Києві панегірика В. Ясинського «Три венца», присвяченого дітям московського царя Олексія Михайловича. Тарасевич здійснює першу в книговидавничій справі Києва спробу заверстати мідні кліше прямо в набір сторінки. Спроба загалом вдалася, але трапився один поліграфічний прорахунок: текст трохи наплив на зображення. Видавців і читачів не могла не здивувати й інша новина в цій книжці: митець з'єднав контурний рисунок вінців і зірок з тональним і академічним рисунком погрудних образів апостолів Петра, Іоанната Софії-Премудрості, а також руки, яка утримує вінці. Образний лад віршів В. Ясинського переважно тримається на прямому й метафоричному тлумаченні слова «вінець». Тарасевич знаходить простий, декоративно розмаїтий, символічно багатоплановий прототип цього образу. Він доповнює українські бароккові пишноти власними, а західну манеру рисунка не прагне протиставити місцевій — лінійній і площинній.

У подальших творах О. Тарасевича та представників його школи, як і більшості українських графіків XVIII ст., сплав умовного й натурного в рисункові



Невідомий рисувальник. Рисунок жіночих голів. Київ. 1748.

стає органічним. Прагнення опанувати пластичну анатомію підточувало усталений за віки схематизм, витісняло з рисункового мистецтва методику сухої креслярської геометрії. Втім деякі ознаки старої рисувальної практики, як-от: контурна лінеарність і пластична гра більших та менших площин, не відкидаються, а здобувають нову функцію в системі реалістичного рисунка.

На Україні, особливо в Києві, у XVIII ст. помітно посилюється вплив західних шкіл рисунка, зокрема південнонімецької. Місцеві художники, навчаючись у Західній Європі, подорожуючи там, привозили додому не лише розкішно ілюстровані видання, а й спеціальні абецадла — книги рисувальних вправ з детальним роз'ясненням, що, як і в якій послідовності треба робити[30]. Складені вміло, ці книги й посібники (переважно німецьких авторів і німецького видання) опинилися в художній майстерні найбільшого монастиря України — Києво-Печерської лаври, в руках досвідчених вчителів.

Під скромною вивіскою монастирської малярні в Києві сформувалася художня школа, яка давала своїм вихованцям необхідні знання й практичні навики з образотворчого мистецтва і головне — можливість удосконалювати, розвивати майстерність не лише в релігійному, а й у світському мистецтві. Копіювання лишається основним, але не єдиним методом навчання[31]. Принципово новими у цьому методі були два моменти. По-перше, академічний характер взірцевого матеріалу, що замінив давні оригінали з їх умовною художньою мовою. По-друге, навчальний підхід до рисунка. Останній не завжди, як це було раніше, мав іти в діло, достеменно повторюючи формальні засоби прототипу.

До нашого часу дійшли сотні рисунків, виконаних вчителями та учнями лаврської майстерні. Хронологічно вони відносяться до 3О—70-х років XVIII ст. Зберігся також численний взірцевий матеріал — європейські гравюри й абецадла XVII—XVIII ст. Зшиті у спеціальні альбоми, названі по-німецькому «кунштбухами»[32], ці рисунки і гравюри використовувалися в Києво-Печерській лаврі і Києво-Могилянській академії для навчальних потреб упродовж XVIII і навіть XIX ст. Можливість зіставити німецькі, голландські, французькі й інші гравюри з їх українськими інтерпретаціями (у вигляді вільних копій) дає нагоду простежити еволюцію мистецтва рисунка у XVIII ст.

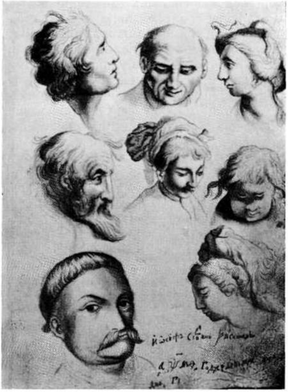
Звернімося спочатку до взірцевого матеріалу. Тематично він дуже різноманітний. Тут і священне писання, історія європейських народів, батальні й мисливські сцени, краєвиди й архітектура міст, анімалістика, материки у

вигляді алегорій, портрети монархів та історичних осіб. З погляду використання граверських технік навчальні твори включають усі види металографії і репрезентують творчість кращих майстрів Західної Європи XVI—XVIII ст. На такому матеріалі вчитися було корисно.

Чільне місце у збірці посідають ілюстрації до священного писання, зокрема до «Біблії Піскатора», автора якого в Голландії називали Клаусом Вісхером, а в німецьких князівствах — Фішером[33]. Ілюстрування вузлових колізій канонічних книг Старого і Нового завіту Біблії — грандіозний задум, рівного якому не знала історія книжкової ілюстрації XVII ст. Піскатор залучив до виконання цієї праці багатьох рисувальників і граверів, поставивши перед ними завдання історичного прочитання основоположного зібрання книг християнської релігії. Ісогшт ВіЬіісит, або Біблія в персонажах (чи в образах), виходила окремими випусками. О. Тарасевич привіз до Києва повний комплект випусків, який лаврські художники розчленували по різних кужбушках.

Образний лад західних ілюстраторів відбивав переважно протестантський варіант інтерпретації священного писання. Земна основа гравюр, уникання містеріальності й незбагненної втаємниченості навіть у найбільш дивовижних сценах, дохідливість і ситуаційність — усі ці ознаки фіксувалися в перевагах рисунка, реалістичного формою і оповідного сюжетикою. Прорисуванням кожної подробиці, витриманістю пропорцій, чистотою штриха, ясністю висвітлень і прозорістю затінень «Біблія Піскатора» не могла того часу не привернути уваги вчителів образотворчого мистецтва як взірець раціонального, позбавленого формальної містифікації рисунка.

Другу групу взірцевого матеріалу складають архітектурні й ландшафтні пейзажі. Із книгозбірки О. Тарасевича



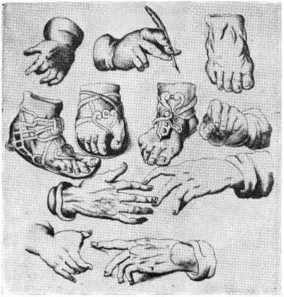
Й. Сербии. Рисунок типів голови. Київ. 1749.

у власність лаврської майстерні перейшов альбом з гравірованими краєвидами Рима: собором святого Петра, колегією, віллами Боргезе і Медічі, водограями, Форумом, Колізеєм. Є в альбомі і карта міста. Гравюри виконані вправно, в ракурсах і з верхніх глядних позицій. Підписи гравера й видавця відсутні. На зворотах кількох зображень акуратним каліграфічним почерком (мабуть, рукою О. Тарасевича) написано примітки про історію спорудження Колізею і собору св. Петра[34]. Цікавим є також зображення найвизначніших пам'яток архітектури Мадріда, Рима, Венеції, Флоренції, Неаполя, Генуї, виконані гравером Мельхіором Кюсселем і видані окремим альбомом 1681 р. в Аугсбурзі. Київські укладачі куж-

бушків додали до цих краєвидів добірку ландшафтних пейзажів — з горами, водопадами, гаями, а також із рівнинами, на яких прориті канали, де вдалині видніються сільські будиночки в голландському й німецькому стилях із стафажними постатями людей та домашніх тварин[35]. Безперечну цінність являє собою збірка наклеєних зображень, вирізаних із книг. В ній — гравюри Переля, Калло й інших французів з сільськими краєвидами, сценками побутового характеру, замковою й міською архітектурою. Ці твори виконані в маньєристичному дусі, пронизані відчуттям романтики, інтимності[36]. Завершують кужбушок 10 портретів польських королів.

Третьою групою взірцевого матеріалу є абецадла[37]. Серед київських кужбушків знаходимо дванадцять цілих абецадел, не рахуючи мішаних і розрізнених (тобто таких, де взірці зшивалися разом з учнівськими вправами). При доборі абецадел витримане основне правило мистецької педагогіки — від простого до складного, від уроків елементарних ліній до опанування рисунка, постатей та складання з них композицій, В альбомах німецьких і голландських авторів (вони серед кужбушків переважають) найретельнішим чином переведено у гравюру анатомічні рисунки частин тіла, всієї постаті, поз оголеного тіла і в такій самій послідовності — анімалістичні рисунки. Видавцями альбомів були Николаус Піскатор, Йоганн Христофор Вейгель, Фредерік де Вітт, Йоганн Генріх Сераус, Аугусто Вінделіч, Йоганн Леонард Цуггель; рисувальниками і граверами— Фредерік Бломауерт, Йоганн Ульріх Краус, Николас де Брюн, Йоганн Даніель Гертц[38].

Д. Красовський. Рисунок рук та ніг. Київ. 1710.



Французький альбом «Рrіпсірез сіє сіеззеіп» (гравер Жорж Боденер, друкарі Єремія Вольф і Йоганн Христофор Вейгель, видавець Себастян де Клерк) має дещо інший характер, ніж німецькі. В ньому основний акцент зроблено на тонкощах передачі будови обличчя в різних мімічних виразах і дещо менший — на анатомії тіла. Наприкінці альбому представлено низку постатей, вбраних за французькою й англійською модами XVII ст. Цей альбом був розрахований, очевидно, на прищеплення навиків мистецтва портретування[39].

Один з найпізніших взірцевих альбомів зшитий близько 1769—1770 рр. З написів на аркушах випливає, що «сія книга з разними кунштами єсть собственная ієромонаха Захарії» і що вона приписана протоієреєві Єрмолаю для навчання[40]. Захарія, Єрмолай чи може якийсь інший учитель озаглавив кужбушок просто і недвозначно: «Изображение языческих богов и прочее». Використання алегоричних образів античної міфології в художній майстерні монастиря, що був твердинею православ'я на Україні — факт цікавий і повчальний. Він свідчить, що секуляризаційні тенденції в мистецтві повністю вибилися в цей час з нелегального або напівлегального «підпілля» на поверх-

ню художнього процесу; що вони були узаконені не лише у світських, а й у монастирських художніх осередках.

Згаданий кужбушок цікавий не тільки з погляду наявності гравюр із язичницькими богами, а й барокковим та класицистичним стилями зображення цих богів. Гравюри, підписані митцями XVII—XVIII ст. (Делла Белла, Ф. Флоріс, М. Кюсель, Л. Бурначіні, К. Блорнар, П. Марієтт, М. де Вое, Й. Сад), зображали персонажів грецької й римської міфології (Титана, Аполлона, Одіссея) не у виглядах живих людей, а як мармурові статуї у рвучких, напружених та скам'янілих позах.

На аркуші 85 наклеєні вирізки прикрас стилю рококо (підписи М. Мосин, К- Данкерс). Прикраси вибагливі, перенасичені надмірностями, уподібнені до розбухлого ніздрястого тіста[41]. Від цієї рафінованості й гіпертрофії орнаментальної форми вже віє виродженням, замінюваного ясною, чистою, але холодною красою класицизму. Може, взіоцевий магеріал в цьому кужбушкові добирався і без певної системи, з випадково зіорзних зображень, все ж він доволі точно віддзеркалив чергову зміну стилів у європейському мистецтві.

Такими в основних рисах є збережені донині взірці, що ними послуговувалося кілька поколінь українських художників XVIII ст. За своїми якостями вони не мають нічого спільного з поствізантійськими зразками: це цілком західні посібники, засновані на принципах відображення реальних співвідношень і пропорцій, на гармонії внутрішнього і зовнішнього рисунка, на переважно раціоналістичному прочитанні історії християнства.

Однак було б помилкою вважати, що ті, хто навчав і хто вчився в Києві на цьому матеріалі, безоглядно й некритично кидалися наслідувати доступні їм західні гравюри. Студійні альбоми свідчать про те, що ставлення митців до привезених взірців було доволі-таки перебірливим. Зовсім не копіювалися, наприклад, сюжети, невідповідні прийнятій на Україні іконографії, а також манірні, пересичені прикраси, образи католицьких святих, маловідомі алегоричні постаті, західні архітектурні краєвиди.

Навпаки, найбільше і найчастіше перерисовувалися гравюри з абецадел. Особливо популярним був німецький посібник малювання, виданий 1723 р. з гравюрами Йоганна Даніеля Гертца, виконаними на основі авторських рисунків. Перемальовки з посібника зустрічаються майже в усіх учнів. Пластична анатомія стає основою навчання рисунка, і ця обставина більше наближає київську майстерню до академічного, ніж схоластичного закладу.

Велика увага приділялася рисункові голови. В цьому випадку абецадла заміняли учням гіпсові зліпки і натуру. При всій нерівноцінності подібної заміни студійні гравюри все ж давали учням поняття органічної форми, основа якої — кістяний череп. Пропагуючи вправи щодо правильного відтворення елементів голови в їх зовнішніх вимірах, абецадла скеровували увагу на великому (черепна й облична частини) й малому (очі, ніс, вуста, вуха) її членуванні по поверхні. Внутрішніх же конструктивних співвідношень, продовження подумки ліній всередину форми до їх перетинів ця система навчання ще не давала. І в цьому її недолік. Абецадла вчили не повторювати, а думати, однак думати готовими формами. Ось чому в рисунках голови лаврські учні добре прорисовували деталі, але допускали окремі похибки в їх «конструюванні», яке вимагало знання не самих зовнішніх, а й внутрішньопросторових зв'язків частин та цілого.

Теорія мірних співвідношень в рисунку голови опановувалася в лаврській майстерні досить грунтовно. Ряд рисунків свідчить про спеціальну увагу до питань доліхоцефального і брахіце-

фального типів голови, до так званого лицевого кута (на перетині ліній чоло — ніс і підборіддя — ніс), віддаленості вилиць стосовно серединної лицевої лінії, місця розташування маски (тобто трикутника очі — ніс — уста), пропорційності мас черепної й лицевої частин, особливостей асиметричної симетрії. Всі ці проблеми френології, мабуть, не розв'язувалися у Києво-Печерській лаврі в їх теоретичній, аналітичній постановці. У творчій же практиці вони ретельно, хоча може інтуїтивно, враховувалися як сукупність навиків. Про це свідчать численні малюнки й рисунки голів, погрудь і статур, розпорошені по студійних кужбушках. Тут і копії зарубіжних та місцевих портретистів, образи святих, персонажі образотворчого фольклору, алегорії, орнаментальні рисунки[42].

Набутком лаврської майстерні XVIII ст. було прищеплювання вихованцям принципів індивідуалізації рис обличчя. В цьому виявилося посилення уваги до людини як до неповторного феномена, а також захоплення можливостями пластичного трактування обличчя в усіх деталях замість старої практики його умовного зображення за допомогою дужок, кілець і крапок.

Рисунок учнів лаврської майстерні свідчить і про нові (для України) способи відтворення одягу, зокрема складок на тканині. Упродовж всієї історії образотворчого мистецтва майстри приділяли виняткову увагу передачі бганок на одягові, на драперіях. Різні художні системи дотримувалися своїх спеціальних «теорій складок», тому що ні пейзаж, ні інтер'єр, ні атрибути не були таким неодмінним обрамленням людини в зображенні, як тканина. Культ тканини в образотворчому мистецтві зрозумілий, оскільки він має під собою природне підґрунтя. Його не змогла подолати навіть гедоністична в своїй основі художня система античних Греції й Риму з її культом оголеного тіла. І в ній плащ, сукня, драперія майже завжди виступають супутником людини. До речі, античне мистецтво виробило досконалі зразки декоративної, пластичної і композиційної складки, які набули розвитку в епоху Відродження і дістали теоретичне обгрунтування у Леонардо да Вінчі. Він класифікував складки, виходячи з властивостей тканини, її щільності, товщини, фактури, і розподілив їх на три типи — ламані, м'які й великі. Пізніша художня думка доповнила цю класифікацію за ознакою форм, утворюваних при дії на тканину сил різного спрямування (прямі, діагональні, радіальні). Була опрацьована осяжна пластика складки, визначено її дно, висоту і гребінь.

Ренесанс і барокко сприяли суттєвому переглядові ролі складки у творах українських художників. Крім декоративного, вона набула і змістового значення, характеризуючи тілесну рухливість або душевний стан персонажа. У давній мініатюрі і в гравюрах першодруків складка була прямою, жорсткою, а її повторюваність частою. Дно і гребінь накреслювалися однаковою лінією, так що і зібрана тканина виглядала плоскою; її ж осяжність імітувалася лише за допомогою силуетного зрізу тканини (низ плаща, кінець рукава), який мав обрис зигзага. Переважно прямовисні, складки не передавали справжньої фізичної природи тканини. По них неможливо встановити щільність і товщину матеріалу. Зате такі складки приховували форми людського тіла, надавали зображенню улюблених в східнохристиянському мистецтві лінійності та геометризованої декоративності, «тримали» на собі композицію.

Новий тип складки бачимо у творах української графіки кінця XVII і XVIII ст. Це природні згини, по яких добре відчувається напрям прикладеної до тканини сили. Складка, не втративши своєї декоративної ролі, розглядається насамперед як показник розв'язання

О. Ірклїївський. Чернець. (Портрет Петра Могили?). Київ. 1749.



двох проблем реалістичного мистецтва — відтворення матеріальної форми і передачі руху.

Рисунки учнів лаврської майстерні свідчать, що на початку XVIII ст. українські митці вміли зображати складки не лише в їх елементах, а й у розмаїтих сполученнях, в їх типовому утворенні на різних за товщиною й щільністю тканинах. Зарисовки драперій, зібраних завіс, суконь, плащів вражають багатством динамічних явищ, яким художники піддавали тканину для досягнення рельєфу бганок. У начебто навмання зім'ятих вовняних, лляних, шовкових полотнищах при уважному розгляданні вловлюємо продуману ритміку й рівновагу, декоративну вишука-

няно нових в українському мистецтві проблем — світлотіні й об'ємності.

Малюючи на основі гравюр Ієремії Вольфа образи апостолів, зодягнених у широкі плащі, київські художники досягали за допомогою розмитої туші багатих світлотіньових ефектів. В апостольських циклах рисунків К. Поповича, Є. Федорова і Д. Красовського[43] гра світла й тіні делікатніша, м'якша, ніж на гравюрах І. Вольфа. Учні вимальовували комбінації бганок не так контрастно, як він. Вони застосовували по три — чотири відтінки при переході від білого гребеня до темного дна складки, перманентно нарощуючи затінення, але не доводячи його до цілковитої чорноти. Тканина стає від цього живою, вэна втрачає вуглуватість і кам'яну обважнілість.

Вже в учнівських рисунках майбутні художники опанували засіб напівпрозорої тіні. Натомість глухого чорного затінення з'явилися сутінки, приглушена м'якість розсіяного світла. Не дивно, що коли ці учні ставали згодом майстрами і бралися за пензель і фарби, вони одною лише світлотіньовою градацією створювали пластичний ритмічний лад, який і нині не перестає вражати глядача в іконах і портретах Центральної та Лівобережної України, де переважно і працювали вихованці лаврської майстерні.

Українські рисувальники і гравери до XVIII ст. майже не цікавилися такими проблемами освітлення, як інтенсивність, прямота або розсіяність, кут падіння променів на предмет. Умовні затінення («гребінчики») наносилися з декоративними цілями, тому по них важко визначити, звідки падає світло і скільки джерел освітлення. Гравюра на міді (у її кращих зразках) і особливо рисунок лаврської майстерні знімають цю непевність, їх тонова структура базується на одному освітленні, яке знаходиться зверху чи збоку по діагоналі аркуша. Тіні також набувають діагонального спряму-



Ф. Бальцеровський. Жіноча постать. Рисунок складок. Київ. 1752.

ність і предметну фактурність. Особливою красою позначені звисаючі тканини (рисунки А. та С. Галиків, Ф. Бальцеровського, С. Паламаренка), де складки передавали відчуття легкості або важкості і являли собою перехід радіальних складок в діагональні, а в самому низу — в прямі. Непогано справлялися київські рисувальники також із «гармонікою», утворюваною при накладанні тканини на прямі чи заокруглені горизонтальні поверхні (С. Галик, Д. Красовський, Г. Тесленко). У вправах майбутні гравери й живописці, крім удосконалення техніки рисунка, здобували також добру підготовку у розв'язанні порів-

вання і трактуються досить мальовничо, з відчуттям пластичної виразності.

Якщо тоновий рисунок кужбушків свідчить про реалістичний підхід до проблем освітлення в цілому, то штриховий (туш, перо, олівець) впевнено виражає рух та його напрям. Наслідуючи гравюру, учні часом розріджували її штрихову щільність в тінях, але чутливо реагували на передачу кривизни, яка означала напруженість розтягненої або стисненої складки. Типовим прикладом можуть бути рисунки С. Галика із зображенням дітей за вивченням нот, чоловіка з дудкою і жінки з совою[44]. І в інших штрихових рисунках є потяг до опанування нової функції світлотіні — бути не лише статичним декоративним елементом, а й виражати розподіл динамічних сил в об'єкті, що рухається.

Показником майстерності рисунка було вміння правильно зобразити оголене тіло людини. Чи мали дозвіл і чи вміли київські учні малювати його? Рідкісність таких рисунків свідчить швидше про обмеженість, аніж про заборону: як-не-як, а монастир мусів зберігати своє реноме. В альбомах багато рисунків голови, кінцівок, але значно менше — всього тіла. Кілька повністю оголених натур виконано учнем Федором Уманським[45]. Якість їх з погляду пластичної анатомії задовільна, а в плані передачі силуета, осягнення й руху — навіть добра. Це фактично ранні академічні етюди, що виражають загальний напрям розвитку київського рисунка від умовності до пропорційної правильності. Прагнення малювати «по-вченому» перемагало всілякі перепони і заборони, консервативні й архаїчні тенденції, яких не бракувало з-поміж монастирської братії.

Якщо глянути на навчальний рисунок XVIII ст. в тематичному розтині, то коло відображених явищ видається доволі різноманітним, позбавленим регламентів. Враження таке, що вчителі заохочували своїх вихованців малювати все, що їм подобалося: сцени священного



Я- Рачковський. Апостол Андрій. Передача світлотіні. Київ. 1751.

писання, побутові сюжети, портрети, алегоричні композиції. Проте етап творчої вседозволеності наставав, як це випливає з наявного матеріалу, після обов'язкового опанування основ рисунка й композиції. Тематика учнівських вправ відбиває ліберальну програму навчання та широку зацікавленість української художньої громадськості світовим мистецьким процесом. Просвітительське XVIII ст. з його пафосом знань про людину і природу увійшло в «кров і плоть» рисунка. Місцевий взірцевий матеріал і місцева тематика органічно пов'язуються з іноземними, посвідчуючи прагнення до оволодіння професіоналізмом.



П. Вистрихянь. Архангел Михайло. Штриховий начерк ікони. Київ. 1750-ті роки.

Що саме малювали вихованці лаврської майстерні, готуючись стати іконописцями, портретистами, монументалістами, граверами? В сюжетах із священного писання простежується бажання Києво-Печерської лаври підготувати майстрів іконостасного малярства. У збірниках рисунків багато спроб зображення намісного, молільного (деісусного), страсного, святкового, апостольського, пророчого і акафістичного чинів. Майбутніх художників навчали думати монументальними образами: постаті в їх рисунках урочисті, видовжені, «пристосовані» до високих церков і таких же іконостасів цієї доби. «З середини XVIII ст.,— писав відомий мистецтвознавець С. Таранушенко,— у вимогах до будівельників звертається увага на висоту і стрункість. Майстри розробляють такі конструкції, в яких будівельний матеріал, працюючи з граничним напруженням, «дематеріалізується», ніби втрачає вагомість і верх, ніби ширяє в повітрі»[46]. Вловивши цю тенденцію у храмовій архітектурі, лаврські наставники малярства прищеплювали вихованцям аналогічну «внутрішню конструкцію» іконостаса з його багатьма ярусами і якомога повнішим представництвом чинів та монументалізованим трактуванням образів. В окремих рисунках, наприклад в Алімпія Галика, навіть розмічено, що і яким кольором вкривати — переконливе свідчення іконостасного призначення його ескізів[47].

Начерки-вправи на релігійні теми вказують не тільки на сам факт підготовки в лаврській майстерні іконописців. Вони з'ясовують феномен втрати іконописом своєї специфічної художньої мови, коли «міфологічні та історичні картини разом з творами на християнсько-біблійні теми складали один і той же вид історичного живопису»[48]. Не де-небудь, а у твердині православних традицій східнослов'янського світу, в Києво-Печерській лаврі, грань між духовним трансцендентним живописом і буденним мирським малярством непомітно стиралася[49].

Ще до відкриття 1757 р. Академії мистецтв в Петербурзі київський рисунок (а вслід за ним гравюра і живопис) набуває класицистичного вигляду, зумовленого напливом (і впливом) на Україну західного взірцевого матеріалу. Академія мистецтв в перші ж роки своєї діяльності також була тісно пов'язана з Україною. Вона черпала звідси обдгровану молодь (серед наивидатніших її вихованців другої половини XVIII ст. були українці А. Лосенко, Д. Левицький, І. Саблуков, В. Боровиковський, Г. Сребреницький, К. Головачевський, І. Мартос та ряд інших), справляла на місцеві художні осередки значний вплив. Ранні доакадемічні рисунки українців, які згодом вчилися у Петербурзі і

стали видатними майстрами пензля, відбивають «лаврську манеру» компонування, пластики, техніки виконання. Так, опубліковані російським мистецтвознавцем Т. Алексєєвою начерки В. Боровиковського до ікон апостольського чину, виявлені нею в Російському музеї в Ленінграді («Лука і Яків», «Павло й Іоанн», «Хома і Василій», «Рівноапостольний князь Володимир»)[60], нагадують рисунки лаврських кужбушків. Жваві, мімічно виразні обличчя святих, бароккова жестикуляція, декоративне розмаїття складок тканин, в які вони щедро «закутані» — все це ознаки певної школи, стилістичні засоби чкої так добре встоялися до 1770-х років (коли В. Боровиковський виконував згадані начерки), що їх не сплутаєш з жодною іншсю національною мистецькою школою. Рисунки видатного художника підписані в дар миргородському полковникові Федорові Остроградському. Це може бути свідченням того, що В. Боровиковський спеціально був посланий урядовцями Миргорода на навчання до Києва, тим паче, що теза про те, нібито батько художника, Лука Боровик, був іконописцем не виключає можливості навчання сина і в Києві.

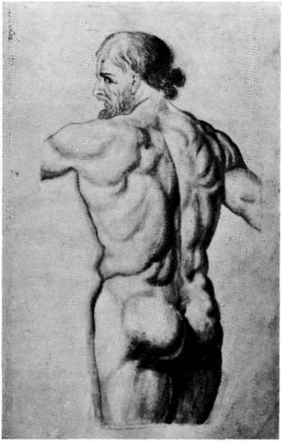
Невідомий рисувальник. Напад єретиків на ковчег праведників. Сатиричний рисунок. Київ. 1760-ті роки.



Поетична сила народного мислення, Росія і Захід сприяли завершенню наприкінці XVIII ст. еволюції українського іконопису — від візантинізму до класицизму. Є свій сенс і своя логіка в тому, що цей процес виразно проявився саме в рисункові Києва — найвпливовішого в той час художнього центру. Не кастова замкненість, а саме широкі міжнаціональні зв'язки Києво-Печерської лаври, бажання її митців учитися в інших і ділитися своїм власним досвідом,— в усьому закладені цінні імпульси й стимули саморозвитку та самооновлення українського мистецтва.

Завдяки авторитетові Києва як художнього центру, процеси «академізації» релігійних образів поширилися звідси по всій Україні, включаючи такі великі осередки, як Львів з його художніми цехами, Чернігів, Переяслав, Харків з їх мистецькими класами в тутешніх колегіумах. Рисунок лаврських кужбушків — не вузько локальна «київська школа». Це сконцентрований вияв творчого пошуку митців усієї України. Вчилися тут також росіяни, білоруси, поляки, серби, болгари, греки, заносячи у свої країни унікальний для східнохристиянського мистецтва експеримент пристосування вироблених за тисячу літ засобів іконопису до нового стилю класицизму.

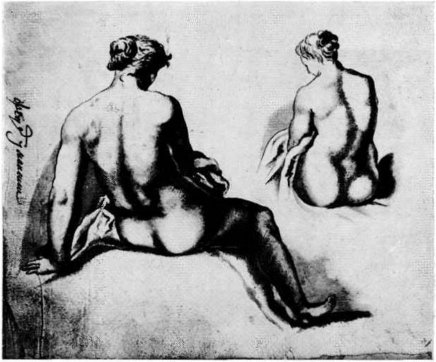
Ф. Уманський (?). Натурщик. Рисунок м'язів спини. Київ. 1750-ті роки.



Якби лаврська майстерня обмежилася лише колом релігійних тем, то й тоді б вона виконала, з огляду на щойно згаданий експеримент, місію перед мистецтвом. Але майстерня заохочувала також розвиток світського рисунка, представленого в кужбушках чи не більшою кількістю вправ, ніж релігійні зображення. Часто-густо життєві побутові зарисовки були підготовкою до створення того чи іншого євангельського образу. Д. Красовський, Й. Сербии, Ф. Бальцеровський, Г. Ктиторенко, Г. Маляренко, Ф. Лавренко, Я. Рачковський, П. Вистрихань, О. Ірклiївський, Ф. Уманський, кожен в міру своєї старанності малювали окремі частини тіла, потім задрапіровані та оголені постаті, копіювали портрети царів і королів, старанно відтворювгли обладунки на галантних дамах і кавалерах, зображали анімалістичні, мисливські, пастуші сценки. Мотиви і деталі з цих суто світських малюнків так чи інакше потрапляли до створених рисувальниками релігійних композицій.

Пробування сил в різних жанрах виробляло в художників широкопрофільність, уміння добре малювати не лише ікони (що було основним завданням попередніх п жолінь митців), а й міфологічні, історичні, батальні, побутові сцени, орнамент, натюрмортні портрети. Ши-

Ф. Уманський. Натурщиці. Київ. 1750-ті роки.



роке попурі жанрів присутнє у вправах більшості учнів. Виховання різнобічних нахилів до творчості провадилося без шаблону. Добір вправ у кожного учня був свій. Воля вибирати об'єкт зображення сприяла розвиткові природного обдарування, допомагала кожному виявляти, за словами Г. Сковороди, «сродное делание».

Для ряду учнів «сродною» працею був портрет. Так, альбом О. Іркліївського[51] являє собою переважно портретну галерею мальованих розмитою тушшю гравюр монархів, вельмож, учених і релігійних діячів країн Західної Європи. Надто колоритно зобразив О. Іркліївський молодого ченця-красеня, дуже схожого на П. Могилу, наділивши його глибокою психологічною характеристикою спокійної впевненої людини [52]. Тут же — портрети Богдана Хмельницького, його сина Юрія, князя Василя Голіцина, Стефана Яворського, українських полковників гетьманської доби. О. Іркліївський багато копіював з гравюр О. та Л. Тарасевичів, зокрема портрети — царівни Софії, К. Жоховського, К. Радзивілла, Я. Собеського, Г. Землі.

Самійло Неділько у портретних копіях коронованих осіб багато уваги приділяв декоративному облямуванню портретованих[53]. Рисунок облич у нього здебільшого посередній, слабко опрацьований в деталях. Але корони, булави, герби і держави, пухнасті хутряні коміри, розшиті й обважнілі від дорогоцінностей убрання, начищені до блиску лицарські лати він змальовував ретельно, з явним нахилом до декоративних трактувань. В одному з портретів, що зображає Юзефата Чацького, С. Неділько старанно зарисував не лише одяг, а й обличчя, передавши характер, зовнішність, настрій. Стафажні кліше при зображенні облич переростають в цьому рисункові в грамотний портретний етюд.

Серед майже півтори тисячі збереже-



А. Галик. Начерк іконного образу. Київ. 1740-ві роки.

них малюнків лаврських учнів XVIII ст. зустрічаються зразки, позначені неабиякою професіональною майстерністю як у композиції, так і в докладному опрацюванні рисунка. Ф. Бальцеровський добре відтворив пишну зачіску і глибокі м'які складки одягу в малюнку жіночої постаті. Я. Рачковський в образі апостола Андрія передав тип людини високого душевного піднесення, виявивши одночасно своє вміння в галузі світлотіньової градації. В зарисовках оголених жіночих та чоловічих тіл деякі учні (серед них Ф. Уманський) продемонстрували знання пластичної анатомії. Елементи гумору є в рисунках «Музикуючий кіт» С. Галика, «Залицяння» Д. Красовського. Майстерністю штрихо-

вого рисунка позначені численні начерки іконних образів А. Галика, ескіз «Архангел Михайло» П. Вистриханя і дуже цікава сюжетна композиція сатирично-полемічного характеру «Напад єретиків на ковчег праведників» невідомого автора. Подібних прикладів можна навести багато.

Принциповим є питання про те, чи заохочувалося в лаврській майстерні рисування з натури. Елементарні рисунки, а також багатофігурні сцени релігійного, міфологічного, алегоричного змісту виконувалися, безперечно, на основі гравірованих взірців. В жанрі портрета також не бракувало копіювань. Але художникам добре вдавалися і натурні рисунки. Доказів натурності «голів», етюдних і викінчених портретів маємо досить. По-перше, графічних або малярських прототипів до цілої низки портретів у кужбушках не виявлено. По-друге, етюди виконані з розмаїтих глядних точок, у вільних манерах, з фіксуванням нахилу й повороту голови моделі, особливостей зовнішності, що в принципі можливо лише при змалюванні живої моделі. Найпереконливішим же аргументом на користь натурності таких вправ є народний український типаж облич,деталі одягу, характер нагрудних прикрас. Як приклад можна назвати твір Ф. Бальцеровського, де зображено чоловіка з характерною для гетьманських часів модою короткого підстригання чуба, з орлиним носом і рисами обличчя, в яких збереглися сліди молодості. Рисунок датований 1751 р. і передає портретний образ стародубського полковника Василя Дворецького (альбом XIX —114, арк. 28). Спудеї художньої майстерні пробували малювати ченців Печерських монастирів, козаків, знатних гостей, фольклорний образ козака Мамая.

Говорячи про навчальний рисунок художньої майстерні (з 1763 р. — училища) Києво-Печерської лаври XVIII ст., слід відзначити його як своєрідне, неповторне явище в усьому українському мистецтві і, зокрема, у графіці. Незважаючи на те що цей рисунок виник на основі наслідувального творчого методу, він являв собою ґрунтовне переосмислення й оригінальне пристосування західноєвропейського матеріалу до художніх критеріїв українського народу. На основі сформованої у попередні століття міфо-реалістичної образної системи, київський рисунок XVIII ст. будувався за принципом одночасного експонування релігійних, міфологічних і світських елементів. Відбором одних засобів і відкиданням інших в цьому рисункові кристалізувалися елементи реалістичного ,творчого методу зображення не тільки, матеріально-чуттєвого світу, а й духовно-трансцендентального досвіду людини. Зближуючи в художніх образах ці дві антиномії людської свідомості, згаданий.рисунок в цілому сприяв поширенню секуляризації в мистецтві.

Доповнення лінійності тоновою рельєфністю осяжних поверхонь, світлотіньове трактування об'єкта, свідоме дотримування пропорцій — все це знаменувало початок утвердження в мистецтві України класицистичного стилю. Жоден вид українського мистецтва не відбив з такою послідовністю і вичерпною повнотою процес плавного переходу від барокко й рококо до класицизму, як київський рисунок XVIII ст.

Лаврська школа рисунка, поставши на грунті гравюри, мала значно більший вплив — хоча це й виглядає трохи парадоксально — на подальший розвиток живопису, ніж гравюри. Відзначені переваги рисунка стали передусім здобутками українського живопису. Що ж до географії впливу згаданої школи, то вона відчутна по всій Україні і навіть за її межами, зокрема у південних слов'ян[54]. У XVIII ст. рисунок вивчається у Київській академії, Чернігівському, Переяславському, Харківському колегіумах, при друкарнях, в деяких братських школах і монастирях. Скрізь розширюєть-



С. Галик. Музикуючий кіт.
Гумористичний рисунок.
Київ. 1756.

ся прикладний характер рисунка. Він «обслуговує» тепер не лише іконопис і релігійну гравюру, а й світське мистецтво, архітектуру, інженерну і військову науку.

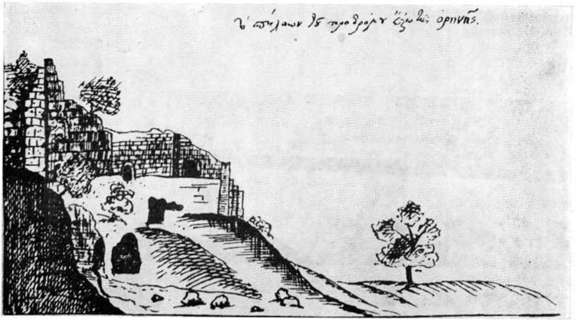
Дедалі більшої ваги набуває рисунок і як самостійна галузь творчості. В Київській академії, наприклад, процес рисування розглядався в плані естетичного виховання, щоб відвернути студентів від «грубих і низьких» занять. Київська академія, за словами одного з її істориків, «для естетичного розвитку студентів дозволяла їм заняття співом, музикою і рисуванням. Останнє було улюбленою справою вихованців. Вони завжди доволі майстерно і вигадливо розрисовували богословські й філософські конклюзії для диспутів, прикрашали різними віньєтками та зображень

Д. Красовський.
Залицяння.
Київ. 1752.



нями свої підручники й учнівські зошити»[55]. На початку XVIII ст. в академії викладали піїтику відомі гравери І. Мигура та І. Щирський, які багато зробили для того, щоб рисунок став тут таким самим улюбленим мистецтвом, як і складання віршів. Вони підготували грунт для фактичного зрівняння в правах наукових і мистецьких дисциплін, що було законодавчо затверджено у відомій інструкції київського митрополита Р. Заборовського «Ьє§ез Асасіетісае» від 7 жовтня 1734 р.

Київська академія у XVIII ст. стає другим (після Києво-Печерської майстерні) визначним центром розвитку рисунка на Україні. Про це свідчать архівні документи академії, літературні джерела[56], а також 139 рисунків вихованця цього вищого навчального за-



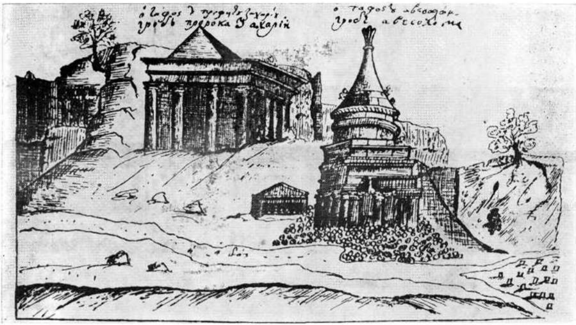
В. Григорович-Барський. Печера Іоанна Предтечі поблизу Горньої. 1720-ті роки.

кладу Василя Григоровича-Барського[57]. Останні свідчать про реалістичну першооснову рисунка, якому навчали студентів Київської академії, і його органічну спорідненість з народною графікою.

В. Григорович-Барський зображав природу й архітектуру країн Східного Середземномор'я, які він обходив пішки і описав. Людські постаті в нього, як правило, стафажні. Він умів виділити межі простору і пов'язати його з аркушем паперу — основний доказ професіонального підходу до завдань пленерного рисунка. Мандрівник малював не в стаціонарних умовах, а на повітрі, при різному освітленні. Ця обставина змушувала його провадити свідомий і ретельний відбір об'єктів для зображення, вдаючись то до реалістичного, то до умовного методів трактування, де узагальнюючи форму і абстрагуючись від деталей, а де акцентуючи саме на деталях. Подібна еластичність манери могла бути властива художникові з розвиненими професіональними навиками.

Наївність рисунків В. Григоровича-Барського йде від народної традиції наочного експонування об'єкта. Зображаючи легендарні місця й архітектурні пам'ятки Близького Сходу, такі як печера Іоанна Предтечі поблизу Горньої, гробниці Авесалома і Захарії, мечеть Омейядів, краєвиди Каїра й Александрії, автор прагнув в одному рисунку дати одночасно інформацію і художній образ. Звідси відчуття кількох точок сприйняття предмета й простору, різнотипність ракурсів і перспективи.

Архітектурні споруди зображені так, що вони нагадують і аксонометричні зрізи, і відбивають їх оптично-реальний вигляд. Причому окомірна точність передачі будівель часом вражаюча. Виступаючи в січні 1978 р. у Москві на міжнародному колоквіумі «Візантійська культура і слов'янський світ», сучасний грецький архітектор Павлос Милонос зазначив, що афонські рисунки



В. Григорович-Барський. Гробниці Авесалома і Захарії. 1720-ті роки.

В. Григоровича-Барського є унікальними документами, на основі яких можна реставрувати багато деталей монастирської архітектури Халкідонського півострова.

Умовність і приблизність не тотожні у мандрівного письменника й художника. Він співвідносив справжні розміри й форми баченого в натурі із зображенням на аркуші.

Малюючи екзотичні дерева, В. Григорович-Барський прагнув передати структуру гілок, систему розташування на них листви. Кедри ростуть в горах, зображених силуетно, на взірець лещадок на іконах. Основна форма дерев — з симетричним розгалуженням. Це не взагалі дерева, а певної породи. Рисунок старого платана, що його художник побачив на острові Косі, є наслідком дальшої конкретизації деталей, спроба подати не лише цілісний образ оригіналу (як у ліванських кедрах), а й «портрет» легендарного дерева, відомого на всьому Близькому Сході своїм тисячолітнім віком і широченною кроною. Цю дивину В. Григорович-Барський відтворив з особливою для його манери реалістичною майстерністю. Вірогідно передано вигин шишкуватого стовбура, змієподібних переплетених гілок. Форма листків окреслена по краях, а біля крони листя згруповане у кучеряві помпони. Графічний абрис цих помпонів не будь-який, не вигаданий навмання, а відбиває пластичну складність листяного покрову якраз платанового дерева. Все це свідчить про уважну спостережливість В. Григоровича-Барського над природою речей, про велику популярність натурного зображення в українському рисункові XVIII ст. взагалі.

Кризу на Україні середньовічного методу орієнтації не на природу, а на «подлинники», іронічно прокоментував Г. Сковорода: «... во сто раз и веселее, и удачнее лепить одни глиняные сковороды, нежели писать без натуры»[58]. Вловивши непереборне прагнення мит-



В. Григорович-Барський. Платан на острові Косі. 1720-ті роки.

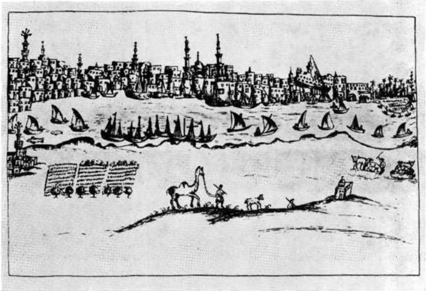
ців свого часу до реалістичного відображення дійсності, філософ панегірично звеличує природу, яка, за його словами, «первоначальная всему причина и самодвижущаяся пружина»[69]. «Все вещество,— писав він, маючи на увазі фарби й інші атрибути художника,— єсть красная грязь и грязная краска и живописный порох, а блаженная натура есть сама началом»[60].

Г. Сковорода вперше в українській літературі недвозначно наголосив на пріоритеті для мистецтва матеріального субстрату речей, на великому значенні зовнішнього рисунка. Щодо останнього, то його думки актуальні й сьогодні, тому що вони грунтуються на тезі про першорядність натурного рисунка для всіх пластичних мистецтв. У трактатах-діалогах «Кольцо», «Наркісс», «Алфавит, или Букварь мира» та інших містяться глибокого змісту й афористичної образності висловлювання про те, що без рисунка не намалюєш картини, не виліпиш скульптури, що фарба — плоть, а рисунок — кістяк картини.

Тенденція брати взірці для зображення з навколишньої дійсності поширюється на низову, народну течію образотворчого мистецтва. Спостерігається ідентифікація стилістичних засобів світської народної картини й ікони ремісничо-цехового походження. Це призвело до того, що представники церковної влади наполегливо боролися з «богомазами», які у своїх мальованих і гравірованих (призначених на продаж селянам) іконах зображали у вигляді святих звичайних людей, знайомих їм молодиць і чоловіків.

Традиційно тяжіючи до силуетності, рисунок народних майстрів зазнає змін щодо трактування форми. Багато рисунків пером вміщується на берегах або на чистих зворотних сторінках літописів, рукописних «Ірмологіонів» і навіть канцелярських, бухгалтерських та інших ділових книг. Прикладом по-народному стилізованих рисунків побутового і сатиричного змісту можуть бути зображення біля ініціальних літер у книгах львівського магістрату XVI—

В. Григорович-Барський. Каїр. 1720-ті роки.



XVIII ст. Ці рисунки — невід'ємна, хоча й малодосліджена, сторінка історії української графіки. Митці народного напряму пробують вийти за межі наївності й спрощеності, прокласти місток до студійної передачі постаті або речі, позбавлених деформації й адекватних їх справжній природі. Рівняння художників народного напряму на професіональні рисунок і гравюру особливо помітне на Київщині. «У XVIII ст. в київській народній гравюрі, незважаючи на збільшення її розмірів до аркуша,— зазначає В. Свєнціцька,— стикання з книжковою гравюрою не припиняється. Воно помітне і в сюжетах, і в техніці виконання, і особливо в моделюванні форм, де відверто відчувається вплив гравюри на міді»[81].

З огляду на авторитет майстерні Києво-Печерської лаври передусім серед місцевих художніх кіл зрозумілі спроби наївної «академізації» в тутешньому народному графічному мистецтві. Зрештою, аналізовані рисунки В. Григоровича-Барського є яскравим свідченням подібних спроб. їм внутрішньо притаманні компроміси і вагання між професіональною опрацьованістю рисунка і стихією народного рисунка — простого, наївного і зворушливого. Про подібне сплетення професіонального моделювання форми і народних засобів лінійно-площинного її трактування свідчать графічні образи XVIII ст. — Миколи, Варвари, Параскеви, Уляни, Віри, Надії, Любові й інших популярних в народі святих. Зображення лише одного образу св. Миколи грунтувалося на 30 іконографічних типах. Автори, боячись кари за порушення правил усталеної передачі зовнішності, майже ніколи не підписували виконаних творів, за дуже рідкими винятками, наприклад, гравера з київського Подолу Якова Сербина, який 1778 р. був звинувачений Києво-Печерською лаврою в тому, що самочинно і без цензури гравірував та продавав у своїй лавці власні дереворити типу народних іконок та подібні недозволені роботи інших авторів, які друкували масовим тиражем для збуту селянам[82].



Невідомий рисувальник. Св. Микола. Ескіз ікони. 1750-ті роки.

Рисунок XVIII ст. мав велике значення для утвердження основ реалізму в українському образотворчому мистецтві. В цьому столітті стався підготовлений поступовими змінами XVI і XVII ст. поворот від умовного до природного зображення, незалежно від того, чи йде мова про релігійну, чи про світську тематику. Новий рисунок ніс у своїй структурі секуляризаційну сутність, урівнюючи духовну і матеріальну форми, трансцендентне й матеріальне, циклічний та лінійний час.

В українському рисунку цього періоду відбувся синтез і врівноваження засобів східного внутрішнього і західного зовнішнього рисунків. Метод копіювання взірців був докорінно переглянутий, хоча й не відкинутий геть; метод наслідування природи здобув законних прав, але не визнавався як єдино прийнятий. Знову компроміс, знову антиномія концепцій, які надають рисункові і всьому мистецтву, що на ньому базувалося, не лише своєрідності, а й незаперечної чарівності.

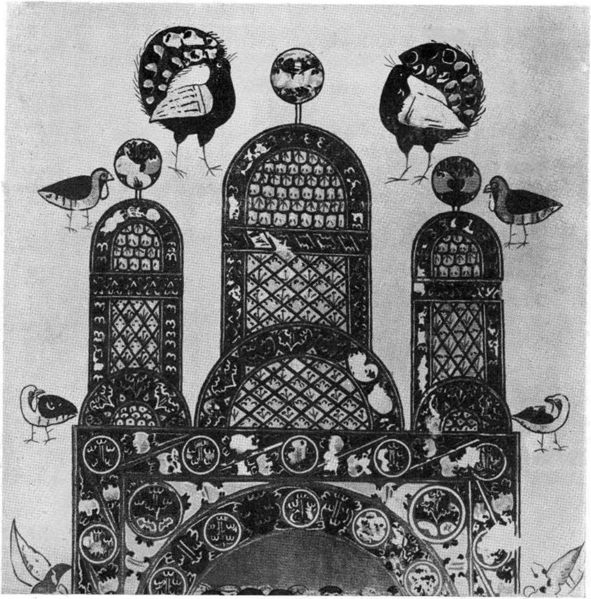
Важливо відзначити і ту обставину, що новий рисунок на Україні опановувався не представниками еліти, не замкненим в самому собі кланом обраних, а учнями демократичного походження, які репрезентували середні й малозаможні верстви суспільства і добиралися в майстерню не за походженням, а за здібностями і вчилися, судячи з їх успіхів у рисунку, за покликанням. Демократичний контингент учнів майстерні сприяв, звичайно, переборенню залишків найбільш архаїчних ознак старого умовного рисунка, більшій орієнтації на реальний світ. Близькість художників до народу зумовила проникнення ряду зображальних прийомів з професіонального в народний рисунок, гравюру і малярство, які у XVIII ст. живляться не лише з арсеналу традицій, а й з усієї культури Просвітительства, дістають імпульси саморозвитку, оновлюють свою художню мову.

КОМПОЗИЦІЯ

Спостереження за численними мініатюрами, гравюрами, рисунками не може не привести до висновку, що в давньому українському мистецтві велика увага приділялася композиції. Упорядкування, конструктивна злагодженість зображених предметів та постатей в переважній більшості творів добре обмірковані. Уважний погляд виявить, що майстер іноді приносив у жертву навіть красу лінії, правильність форми, гармонію рисунка, виразність кольорової плями (коли, наприклад, йдеться про живопис)

Невідомий живописець. Св. Микола. Ікона народної школи. 1760-ті роки.


СТЫЙ
ВЛАС



Невідомий київський мініатюрист. Бані храму і птахи. «Ізборник Святослава». Київ, 1073.

задля лише одного: щоб дивилася композиція виконаного твору.

На жаль, ми мало знаємо, де і як давні майстри опановували непрості навики побудови твору. Українські полемісти, які так жваво обговорювали різні проблеми образотворчого мистецтва[63], не обмовилися жодним словом про композицію. Тим часом професіоналізм, виявлений художниками у цій справі, свідчить про тривале вишколювання навиків, а не простий вияв природженого обдарування, інтуїції, навіювання тощо.

Є підстави вважати, що наука компо-

зиції (як теоретична дисципліна)і конкретні правила будови конкретного твору певного виду й жанру мистецтва передавалися на Україні від майстра до учнів в усній формі. Це наше припущення узгоджується з поширеною на Україні організацією художнього життя по цехах і майстернях з ревнивим оберіганням в кожному такому осередку своїх таємниць. Будь-який трактат, та ще опублікований, таїв у собі риск розсекречення тих чи інших засобів з усіма негативними економічними для цеху наслідками, що звідси випливали.

Практика втаємничення прийомів обумовлювала нестандартність у побудові творів. Композиційний «почерк» є часом дороговказом належності ікони, мініатюри, гравюри до певного осередку і певної школи[64]. При цьому не спостерігалося ні еклектики, ні творчого7ї;вавілля. Всі розмаїтості виявлялися в рамках загальноприйнятої художньої .Ьистеми, але місцевого стилю. Подібна єдність була, безперечно, зумовлен$»£талістю загальноестетичних установок, успадкованих від Візантії та Київської Русі.

Внаслідок так званого другого південнослов'янського впливу і традиційних зв'язків з Афоном в Росії і на Україні посилюється увага до творів ранніх візантійських мислителів — Василія Великого, Григорія Ніського, Іоанна Дамаскіна, ФеодораСтудита, Псевдо-Діонісія Ареопагіта. Потяг до зовнішньо-предметної краси у творах митців ренесансу і барокко був викликаний, серед інших причин, новим прочитанням і усвідомленням естетичної програми мислителів каппадокійської школи, з-поміж яких перше місце щодо популярності належало на Україні Василієві Великому.

Уміння Василія Великого пристосувати гуманістичний ідеал античного мистецтва до завдань християнства, загальний прагматизм поглядів, життєва і переконлива аргументація'—усе це імпонувало українським прихильникам його вчення. Негативно ставлячись до гедонізму греко-римського мистецтва як збудника гріховних помислів і плотських утіх, Василій все ж високо оцінював прекрасне в матеріальному світі і в мистецтві. Він обгрунтовував постулат, що краса світу — в його цілеспрямованій організованості і що таким самим повинен бути твір мистецтва. З поняттям краси мислитель пов'язує насамперед гармонію, взаємну розміреність частин, зовнішню принадність, інакше кажучи, його бачення краси базується на композиційних, структурних принципах: «Красою є гармонійність у з'єднанні членів, яка виявляється у своїй привабливості»[65].

Прихильники усього духовного, візантійські філософи виявляли дивовижний раціоналізм і тверезість, коли мова заходила про співвідношення краси мистецького твору і краси природи.Ідея подібності живописного образу реальній природі пронизує естетичні погляди навіть найпослідовніших трансценденталістів[66]. Християнська онтологія приводилася ними в систему за допомогою доказів і прикладів з життєвого й художнього досвіду людини. Навіть Василій Великий вважав розміреність в структурі твору дуже важливою, тому що вона породжувала такий самий розмірений душевний стан у людини. Григорій Ніський ставив красу природи над красою її художнього відображення. «Колір в живопису, — писав Іоанн Дамаскін,— кличе мене до споглядання і, як луг, ваблячи зір, непомітно вливає в душу божественну славу». Псевдо-Діонісій у своїй ієрархії краси відводив видимій красі природи третє місце після абсолютної божественної краси і краси небесних істот[67]. У висловлюваннях візантійських авторів чільна увага, як бачимо, приділяється розміреності частин у цілому — на духовному, природному і художньому рівнях. Ці призабуті думки стають у XVI—XVIII ст. несподівано актуальними у зв'язку із загальним прагненням



Невідомий гравер. Покрова. «Анфологіон». Київ. 1619.

гармонії, яка виступає серцевиною композиції твору.

В поглядах на композицію принципових розходжень між східнохристиянською і західною концепціями не існувало. На обох полюсах художнього життя не було створено якихось нових і тим паче взаємовиключаючих теорій композиції: Схід і Захід розвивали (хоча й на різних стилістичних рівнях) античну концепцію структурної гармонії і мірної пропорційності частин у цілому.

Західні мистецькі трактати середньовіччя й Відродження не надто красномовні щодо питань композиції. Італійський письменник і учений XV ст. Леон-Баттіста Альберті, мабуть, був першим, хто приділив композиції спеціальну увагу. Виходячи з установки, що «живопис складається з окреслення (рисунка.— *Д. С*), композиції і освітлення», він визначав композицію як «правило живопису, за допомогою якого окремі частини видимих предметів сполу-

чаються на картині»[68]. Відсилаючи внутрішню будову предмета до компетенції рисунка, Альберті вважав мистецтвом компонування не що інше, як пошуки зіставлень зовнішніх поверхонь предметів, підібраних за законом краси й гармонії. При цьому він, як і ранні візантійські мислителі, закликає вчитися у природи: «Отож, в композиції поверхонь слід всіляко шукати привабливість і красу предметів, для досягнення чого, як мені здається, нема раціональнішого і вірнішого шляху, ніж переймати цю композицію у природи, стежачи за тим, як вона, ця дивовижна майстриня всіх речей, зразково компонує поверхню в прекрасних тілах»[69].

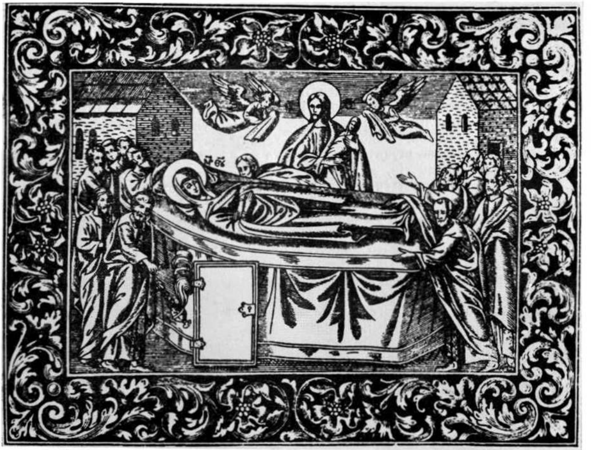
Після Альберті спеціально про композицію не писали ні Леонардо да Вінчі, ні Мікеланджело, ні Вазарі. Теорія Альберті, при всьому її лаконізмі, охоплювала основні аспекти проблеми композиції, вона була створена в потрібний час і в потрібному місці, справивши значний вплив на творчу практику майстрів не самої лише Італії, а й інших країн Європи. Навіть оригінальний і тонкий знавець пропорцій А. Дюрер, якого постійно цікавили теоретичні питання мистецтва, у своїх трактатах «Керівництво до вимірювання» та «Чотири книги про пропорції» у багатьох моментах спирається на систему Альберті[70].

Українські художники з їх допитливістю і широкими мистецькими зв'язками добре знали і вміли застосовувати на практиці основні види композиції, про які в різний час писали візантійські й західні теоретики мистецтва. В графіці, як і в живопису України, формат і обрамлення були органічною частиною композиції, означали вікно в якийсь інший світ, вхід у незвідане джерело пізнання. Формат зображення ніс у собі значну частину емоційної снаги, психологічного настрою твору.

Видовженість — це був синонім урочистості, стійкості, наростаючої напруженості. Саме такими є титули й фронтисписи до книг, гравюри з однофігурними образами святих, храмовою архітектурою. В книжковій мініатюрі Київської Русі вертикальний формат завершувався стрілчастою або напівкруглою аркою («Ізборник Святослава» 1073 р., «Євангеліє учительне» XII ст.) — знаком купола, символом неба, що характеризували благочестивість. Рамка на одній з мініатюр «Ізборника Святослава» являє собою поздовжній розтин трибанного храму. Куполи, наче коштовні корони, увінчують рівноголо-

Невідомий мініатюрист. Вознесіння. Київський псалтир. 1397.





Федір. Успіння. Євангеліє.
Київ. 1697.

вий натовп віруючих. Щоб наочніше ідентифікувати куполи з небом, художник змалював збоку і зверху голубів (знак святого духа) і пав (знак раю). Символічні паралелі відображені тут в чистому, незамаскованому вигляді.

Півциркульний иаріант вертикального формату переходить в українську мініатюру й гравюру, утверджуючись тут як традиція. Півциркуль бачимо у найпримітніших ілюстраціях стародруків, хоча в кожному конкретному випадку по-іншому модифікованим. У канонічно-літургічних виданнях формати титула й фронтисписа відповідають прямокутному форматові книги, а півциркульний верх робиться по внутрішньому краю рамки. У гравюрах стилів українського ренесансу й барокко, коли в моду входять архітектурні мотиви, півциркулі трактуються, як правило, у вигляді арок. Відтак різні купольні форми повністю відокремлюються від рамки і стають елементами сюжету. Один з ранніх прикладів такого відокремлення можна бачити в «Покрові» з київського «Анфологіона» 1619 р., де Марія з'являється людям під легким опуклим вгорі шатром, опертим на чотири тонкі колонки.

Образ киворію, зберігаючі внутрішній підтекст небесної сфери, ніби перенесеної разом з богородицею на землю, пов'язується з форматом гравюри лише своєю вертикальною протяжністю (для під-

силення ефекту дивовижної урочистої події), але не є ні творцем формату, ні деталлю рамки. Тут асоціації складніші, багатогранніші.

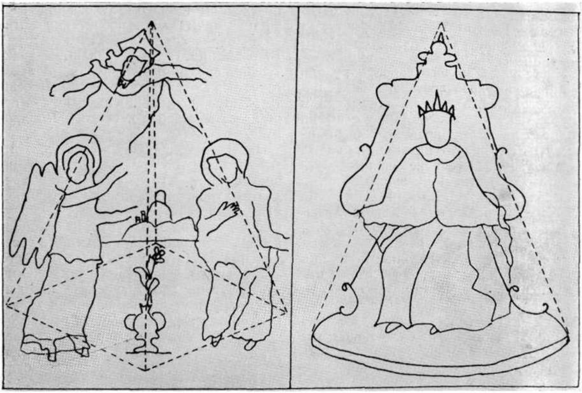
У гравюрах зрілого барокко куполи й арки поступово втрачають символічний сенс і стають звичайним інтер'єрним тлом. Але вертикаль формату все-таки впливає на форму предметів (вони не можуть бути надто низькими), на їх розташування (вони не можуть бути забагато розтягненими вшир). Так, в образах євангелістів та апостолів О. Тарасевича, Д. Галяховського, Макарія, Г. Левицького, А. Козачківського, Г. Сребреницького, В. Боровиковського внутрішня архітектоніка інтер'єрів неодмінно приводиться в гармонійне співвідношення з форматом гравюри. Головний образ компонується так, щоб між ним і рамкою було достатньо простору, щоб йому не було тісно в межах зображення. Якщо вписати постать у прямокутник, то він (прямокутник) своєю формою чудово узгоджуватиметься з форматом гравюри, а кратність зменшення перебуватиме в діапазоні від 1 : 3 до 1 : 4."

Вертикальний формат в цілому відповідав сюжетам урочисто-мажорного ідейного змісту. В нього, як правило, закомпонувалися малофігурні сцени, сповнені великої емоційної і моральної сили. Це типовий формат української книжкової ілюстрації й естампа. Крім того, він і найприродніший — як з погляду зв'язку *> розміром книжки іп їоіio, так і суголосності з ореолом винятковості, яким був оповитий зміст і текст, дух і літера книги.

Злет релігійного почуття в середні віки спрямував композиційні пошуки художників різних країн і художніх систем. Підкреслена видовженість в архітектурі й пластиці романського й готичного стилів мистецтва, в монументальних розписах Візантії й Київської Русі, в іконах Андрія Рубльова й картинах Ель Греко асоціювалася з прагненням і виявом духовності,врочистої величі. Подібне прочитання вертикалі було сприйнято і майстрами Відродження. Правда, традиційне трактування висоти як «прагнення неба» збагачується в часи Відродження і Просвітительства додатковими нюансами — переважно художнього, естетичного плану[71].

Оповідність, а також журба, спокій і смерть мали в українській графіці інший формат — горизонтальний. Традиційно горизонтальними були гравюри «Таємна вечеря», «Успіння», «Оплакування», в яких поєднувалася функціональна доцільність панорамного розміщення постатей і символ душевного стану людей, «стиснених» тривожними передчуттями або трагічними переживаннями. В інших композиціях страсного циклу горизонтальність розвинена слабше, формат наближений до квадрата, а така трагедійна і канонічна сцена, як «Розп'яття», майже завжди була вертикальною.

У графіці найпростіші варіанти формату — вертикальний, горизонтальний, квадратний — значно менше залежали від зовнішніх обставин, ніж у живопису, де композицію зумовлювали розміри стіни, іконостасного яруса. Зображення в книзі (і взагалі на папері) виконувало дещо іншу роль. Воно було паузою при тривалому читанні тексту, переходом від умоглядного до візуального сприйняття інформації, розривом одноманітного поля сторінки чи розвороту. Композиційна свобода у графіка завжди більша, ніж у живописця. Це розуміли ще давні майстри мініатюри. Ілюмінатори Київського псалтиря 1397 р. виносили зображення на береги рукопису, не зв'язували їх форматом і обрамленням, надаючи окремим сторінкам альбомновіньєткового вигляду («Преображення», «Вознесіння», «Страшний суд», «Танець перед Саулом», «Пастуша сцена»). Візуальний і текстовий рівні сторінки максимально зближені, ніби накладені один



Схеми пірамідальної та конусної композицій.

на одній і створюють чудовий пластичний ефект[72].

Набірний шрифт дещо звузив можливості композиційної «гри» тексту й зображення. Останнє було втиснуто у певний формат обрізної гравюри, який став організуючим елементом структури сторінки, узагальненим символом того, про що на ній писалося і що зображалося. Орнаментальна видовжена заставка уподібнювала сторінку фронтонові палацу, а кінцівка — цоколю. В декоративній гравюрі формат мав не так змістовий, як конструктивний характер. Висота настроювала на піднесеність: це формат титулів, гравірованих тез, зображень на теми свят п'ятдесятичного циклу.

Мінор горизонталі притаманний виключно сюжетно-оповідним сценам. Класично втілений він, наприклад, в «Успінні». Застиглі постаті апостолів двома тісними групами згромадилися біля Марії. Простерте тіло, чергування схожих на квітки лотоса складок на драперії одра — все це вписане у довгий прямокутник, який несе в собі не просто форму, зумовлену сюжетом, а й потаємний вислів розлитої журби. Своєрідним знаком є тут також постать Христа — в іконах вона у «фаворському сяйві», на гравюрах — часто без нього. Розтинаючи композицію навпіл під прямим кутом, постать є контрапунктом горизонталі, вона ніби заперечує смерть і жалобу. Деякі гравери облямовували «Успіння» широкою декоративною стрічкою, уподібнюючи його картині. Майстер Федір у київському Євангелії 1697 р. зобразив на чорному тлі рамки

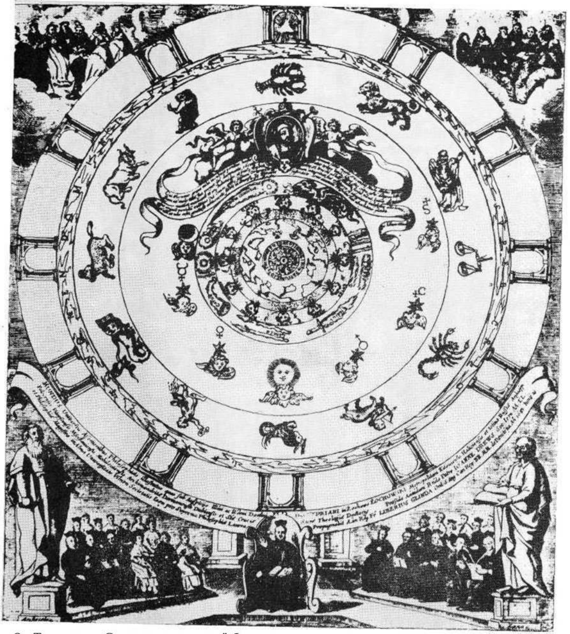


Схеми колової й діагональної композицій.

химерно вигнуті (цілком в дусі барокко) листя і квіти аканта, чим підкреслив драматизм події і гостроту переживань персонажів.

Формати кола й еліпса використовувалися переважно у графічних портретах та образах святих. Як і у візантійському та західному мистецтві, овальність на Україні символізувала небо, рай, вищу духовну сферу[73]. Такий зміст приписувався і квадратові. Гравер Ілля в«Печерському патерику» 1661 р. зобразив києво-печерських дивотворців і їх житійні сцени (наприклад, іконописця Алімпія) в циркульних овалах, уміщуючи останні в квадрати й близькі до квадратів прямокутники. Можливо, це був подвійний семіотичний наголос на богоугодному характері діяльності цих людей.

Якщо геометричні обриси форматів впливали на конструктивні схеми композиції, то їх символічна знаковість зумовлювала внутрішні змістові принципи упорядкування зображень. Формат і структура рисунка й гравюри дозволяли з першого погляду вловити їх тему і основний сюжет. Будь-яка канонічна сцена відзначалася своїм ладом розташування предметів, постатей, землі, хмар, краєвиду, просвітів. Тому, виходячи з композиції, ми легко розпізнаємо, який текст і яка ситуація ілюструються. Звідси легко зробити невірний висновок, ніби графіка цього періоду вкладається у певну кількість композиційних схем. Насправді ж не лише кожна локальна школа, осередок, а й кожен художник мав свій оригінальний підхід до упорядкування твору (особ-



О. Тарасевич. Схема геоцентричної будови Всесвіту (теза диспуту у Віденській академії). Вільно. 1683.

ливо в деталях), орієнтуючись на загальновживані закономірності композиції,

Ці закономірності зводилися до збереження стійкості й гармонії. Як у окремо взятій постаті дотримувано рівноваги, так і в їх сукупності виражено детально продуману конструктивну доцільність. З'єднуючи елементи зображення умовною лінією, можна виявити ту чи іншу геометричну фігуру.

Поширеною в українській графіці була композиційна схема піраміди. В її обрисі й об'ємі збудовано більшість однофігурних стоячих або погрудних образів, христологічних і богородичних сюжетів («Хрещення», «Преображення», «Вознесіння», «Зішестя св. Духа»), деякі тези, титули, фронтиспіси. Піраміда означала піднесеність, тріумф, зближення людини з космосом, рух угору. Водночас це синонім непохитності: бічні крила, тяжіючи до центру, самі ставали опорами головної осі. З огляду на конструктивну простоту і ясність піраміди в ній найкраще сприймалися традиційні сюжети й образи, спільні для іконопису і гравюри.

Типовою у цій схемі була побудова на взірець тригранної піраміди, два злами якої проходили по боках, а третій — по центру, оберненому до глядача. У київських, львівських, чернігівських дереворитах XVII ст. можна бачити також композицію піраміди, покладеної на бічну грань і спрямованої вершиною углиб або до глядача. Кілька таких гравюр є з-поміж ілюстрацій «Бесід Іоанна Златоуста» (1624). Вони відбивають пошуки художниками доцільного, практичного втілення правил лінійної перспективи.

Конусна композиція утворювалася основою — округлими подіумом або кафедрою, на яких розміщувалися персонажі чи група людей,— і лініями та площинами, що сягали вершини. Конус застосовувався для виділення головної дійової особи в таких, наприклад, сюжетах і образах, як перша проповідь 12-річного Христа у храмі, цар Давид на троні, євангелісти, апостоли.

Однофігурні зображення авторів літургій Іоанна Златоуста, Василія Великого, Григорія Двоєслова із Служебників мають ромбічну або овально-еліпсовидну форму. Ромб і овал також неодмінні символічні означення «неземного світла» в «Преображеннях», «Успіннях», «Пантократорах», житійних образах святих. У гравюру ця композиційна форма прийшла з мініатюри й іконопису, де вона пов'язувалася з досконалістю[74].

Коло як композиційна схема творів української графіки XVI—XVIII ст. заслуговує на особливу увагу, хоча власне колових побудов у рисунках і гравюрах зустрічається не так уже й багато. Однак в тенденції замкненості елементів зображення вбачається засвоєний канон візантійської естетики про винятковість кола серед інших геометричних форм. Тому-то сферичні знаки посіли чільне місце в релігійній семіотиці. Так, система німбів міцно увійшла до східної і західної іконографій як ознака людини «не од світу сього», як символ її святості. «Сфера,— пише дослідник візантійської естетики В. Бичков,— як символ вічного, в собі замкненого, гармонійного, такого, що знімає суперечливість горизонталей і вертикалей, цей космічний мотив піфагорейства, з новою силою зазвучав у візантійській культурі. У візантійському живопису композиція починала будуватися з кола німба, як символу небесної досконалості»[75].

Звичайно, цей космічний мотив добре зберігся і дійшов (через Київську Русь, середньовічну Україну) до нових часів Відродження й Просвітительства. Причому справа не обмежилася коломдеталлю, якщо навіть це була така важлива деталь, як німб святого або символічний коло-космос у композиції «Спас нерукотворний». Вряди-годи ми зустрічаємося з колом-форматом і ще частіше — з колом-композицією. Взявши першу-ліпшу багатоперсонажну ілюстрацію Т. Петровича, П. Беринди, Іллі, Прокопія, Л. Тарасевича, Федора й інших майстрів, виявимо таку закономірність: люди (як правило, на першому плані), будинки, елементи краєвиду (гори, дерева)* речі інтер'єра утворюють разом кільце або близьке до нього сферичне ціле.

Не існує, мабуть, єдиної формули для розгадки прихованого змісту усіх



Ілля. Успенський собор у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1661.

варіантів колової композиції. В христологічних сюжетах це безбережний космос, сяйво зірок; в житійних сценах — циклічність життя; у велелюдних композиціях на лоні природи — рух, підпорядкований одній ідеї. Та в усіх випадках центробіжні елементи кола виражають прагнення вічності, досконалості — прагнення, статечно відчуте в поезії, «яка нерідко вже у бароккових художніх формах обмірковувала і вливала в народну свідомість ренесансні ідеї»[76], у прозі, філософській думці. Г. Сковорода один із своїх діалогів назвав «Кільцем», тому що персонажі, ведучи філософський диспут, витлумачують образи предметів з округлими властивостями як закономірність досконалого в природі і в усьому космосі.

Саме в емблематичній багатозначності кола і полягала основна причина поширення сферичної моделі побудови гра-

фічного твору. З посиленням уваги до проблем космології гравери відгукуються низкою естампів та ілюстрацій, побудованих за коловою композиційною схемою. Одним із найяскравіших прикладів у цьому плані була станкова гравюра О. Тарасевича до тез диспуту про будову Землі й приземного космічного простору (1683 р.). Виходячи з геоцентричної системи, художник відтворив космічний простір у розтині, поділив його на концентричні кільця (сфери), густо «населивши» останні символами й алегоріями: вітрів, космічних тіл, Сонця і планет, зодіака. Спростовану М. Коперником і Г. Галілеєм систему мікрокосмосу представляють віленські учені мужі на чолі з І. Древсом. Вони урочисто сидять під сінню статуй Арістотеля і Зенона, під покровительством сонму святих отців, які на захмарних висотах і собі ведуть нібито небесний диспут.

Ця гравюра — торжество образності, метафоричності у всьому: від карти неба, мовби «підпертої» земним знанням і небесним провидінням, до персоніфікованих, наділених мудрою значимістю космічних тіл. Геоцентрична схема Всесвіту, уперто обстоювана католицькими консервативними колами[77], знайшла тут детальне символіко-алегоричне коментування. Ілюзорна несхитність, вічність і досконалість цього псевдовчення про Землю як центр Всесвіту підтверджена у гравюрі насамперед сферичною композицією, вписаною в прямокутний, майже квадратовий формат.

Спираючись лише на ідейний зміст цього твору, важко сказати, наскільки поділяв геоцентричні погляди сам гравер, тим паче, що через кілька років він розірвав стосунки з католицькими замовниками. Але цілком очевидною є досконала структурна організація естампа з відчуттям рівноваги і симетрії, чергування вертикалей, горизонталей, діагоналей і кривизни різних накреслень. Солідні пізнання виявив О. Тарасевич в образотворчій семіотиці: на одній гравюрі він сконцентрував біля тридцяти символіко-алегоричних знаків так званої небесної емблематики[78].

Безперечний символічний підтекст криється в округлих композиціях гравюр XVII ст. Естампи й ілюстрації, титули і фронтиспіси будуються за принципом еліпса. Пробивається тенденція замикати багатослівні пишномовні заголовки книг овальними ансамблями, які віддалено нагадують колишні арочні архітектурні форми і водночас ще не виглядають як типові бароккові картуші. Текст заголовка, герб або яке інше зображення в центрі подібного ансамблю сприймається як піднесена і схвильована репрезентація свіжої думки, значущого образу.

Мотиви кола, еліпса, дуги широко використовувалися і в композиціях ілюстрацій. Щоб відтворити розгорнутий углиб окружний характер розташування персонажів або предметів при традиційному площинному способі зображення, деякі гравери ніби проектували округлість на вертикальну площину. Це характерно для передачі пам'яток архітектури, наприклад Успенського собору Києво-Печерської лаври. Ілля в «Печерському патерику» 1661 р. зобразив над храмом еліпсоподібне сяйво з образом голуба, своєрідне віддзеркалення центробіжного плану споруди, а також символ провідного значення собору.

У багатоперсонажних ілюстраціях нерідкі випадки, коли люди й предмети першого плану зображалися в нижній частині гравюри, а другого плану — на горбах чи інших підвищеннях. Заокруглюючись і наближаючись одна до одної з боків, ці дві композиційні лінії створюють ілюзію кола чи еліпса, компенсують тим самим слабко означену просторовість.

Уміло користувалися гравери схемою розімкненого кола, практикували розмаїті дугоподібні розташування об'єктів — від ледь наміченого згину до пів-

кола чи майже повного кола. Сферично-хорове упорядкування зображень було найбільш поширене у львівській книжковій гравюрі XVII—XVIII ст., де зустрічаємо велику кількість комбінацій дугастої композиції. Та й у гравюрах Східної України подібне явище — не рідкість. В київському «Євангелії учительному» 1637 р., наприклад, «Притча про багатія і вбогого Лазаря» трактована ось у такий спосіб. Родина і гості багатія сидять в середині кімнати за столом, утворюючи півколо — цьому сприяє, до речі, й овальна форма стола. Краї півкола розриваються простором кімнати. У нижній, ближчій до глядача частині гравюри утворюється друга композиційна лінія: лежача постать хворого Лазаря, пес, який зализує рану на його нозі, і трохи далі, в лівому нижньому зламі — дзбан для вина. Обидві дуги, різної і до того ж зовсім не циркульної кривизни, мовби підкреслюють несумісність самовдоволеної (і від того байдужо-гордовитої) ситості та обтяжливої злиденності.

Якщо замкнені кола й еліпси в композиції, як правило, символізували вічність і досконалість, то зламані й розірвані дуги породжували дестабілізуючий ефект, давали відчуття дисгармонії, характерної для творів бароокко. Автор гравюри про багатія і вбогого Лазаря монограміст КВ зобразив тіло земного страждальця не біля воріт, як про це мовиться в Євангелії (Лука, 16; 20), а безпосередньо перед банкетним столом пана, який, одягнувшись в порфиру й віссон, щодня влаштовував пишні обіди (Лука, 16; 19). Цей з першого погляду наївний композиційний засіб шкільної наочності насправді ніс у собі глибокий задум: об'єднання різнопросторових, різночасових та одночасних подій. Структурне суміщення ситуацій, які, згідно з текстом, відбувалися в різних міс-



КВ. Притча про багатія і вбогого Лазаря. «Євангеліє учительне». Київ. 1637.

цях, відповідало вимогам пластичної організації і сприяло миттєвому осягненню глядачем змісту твору. Поступове вникнення в деталі, ознайомлення з персонажами — наслідок другого етапу одержання інформації, тобто «руху» погляду уздовж композиційних дуг. Отже, вірно знайдений варіант побудови гравюри допомагав зіставити незіставне, вдуматися в контрастну суть і моральні, наслідки зображеного. Подібні гравюри несуть на собі знак відшліфованого уміння точно й тонко пов'язувати різні контексти сферичної композиції з ідейним змістом, емоційною наснагою твору[79].

Стиль барокко, утверджуючись в українській графіці, сприяв поширенню в ній діагональної композиції. Доповнюючи динаміку форми і рвучкий «норов» штриха, діагональ означала порушення рівноваги, падіння і взагалі стрімкий та активний рух. Подібно до того, як піраміда й конус звеличували, підносили героїв, діагональ асоціювалася з драмою, крахом. Митці середніх віків, живописуючи досконалий світ неба, як правило, не вдавалися до цієї схеми. В середньовічному іконопису України «Страшний суд» був чи не єдиним сюжетом, де скісна побудова утверджена як канон, та й то лише в середньому або нижньому фрагменті живописного поля, де показано переміщення грішників ліворуч та їх спровадження у вогняну геєну. В книжкових мініатюрних малюнках діагональних композицій, властивих цілому творові, також нема, за винятком лише тих випадків, коли два або більше зображення розташовувалися на берегах сторінки в одну лінію, що підходила під гострим кутом до тексту. Розміщені в такий спосіб малюнки пожвавлювали одноманітні прямокутники уставного письма, але сам принцип побудови був здебільшого автоматичний, семантично не пов'язаний з характером і символікою образу, який складав основу ілюстрації в тексті книги.



Невідомий гравер. Ісус перед Каяфою. «Тріодь квітна». Київ. 1631.

Ознаки усвідомленого ставлення до скісної організації твору спостерігаємо в сюжетно-ілюстративній гравюрі українського барокко. Опанування цієї схеми в широких масштабах пов'язане із спробами драматизації подій, в чому виявлявся натяк на тогочасну неспокійну політичну ситуацію на Україні. З посиленням уваги до оповідальності в книгах з'являється багато гравюр з масовими сценами. Групи дуже активних, одержимих пристрастю людей все долають якісь перепони — то спускаються крутими схилами, то протискуються у вузькі входи приміщень. Гравери компонують згромадження людських мас

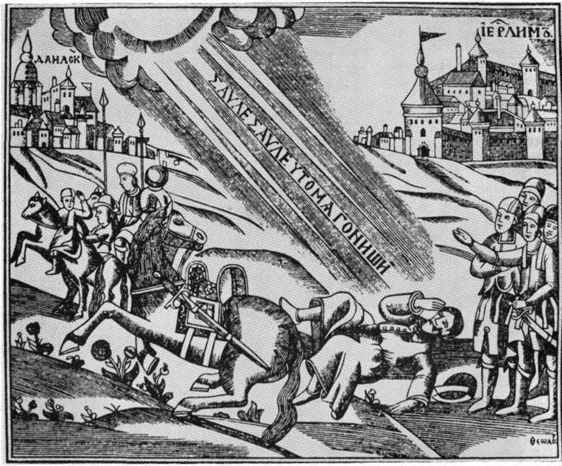
у вигляді потоків або уступів, створюють відкриті діагональні панорами. Саме такий характер зображення натовпу бачимо у страсних сценах. Стражники й фанатичний гурт фарисеїв довгим косяком супроводжують Христа від Анни до Каяфи, від Пілата до Ірода, причому крайні суб'єкти протискуються вперед, стають на підвищення, аби бачити й чути сцени допиту і бичування («Тріодь квітна»). Оптимальний засіб показати реакцію мстивої юрби — це видовжити персонажів у колону, що перебувала б під гострим кутом до рамки. І гравери користувалися цим засобом.

Композиційна діагональ виявлялася бажаною і тоді, коли треба було показати якесь дивовижне «явлення» або незвичайну пригоду. Добре узгоджується, наприклад, дана схема із сповненими драматичних інтонацій сюжетами нагірної проповіді або погамування бурі і врятування людей від загибелі (київське «Євангеліє учительне», 1637 р.). Трактуючи розповідь з апостольських діянь про незвичайний випадок із Савлом під час його подорожі з Єрусалима в Дамаск (київський «Апостол», 1695 р.), майстер Федір зобразив силу, яка вибила зухвалого Савла із сідла, у вигляді стрілчастих променів, що прорізають навкіс центральну частину гравюри. Цей потужний косий потік випромінювання задає тон побудові інших елементів: діагоналями тягнуться два ряди горбів, діагоналлю розкинувся авангард загону вершників, зрештою, діагональними є контурні лінії краєвидів міст удалині. Одночасно Федір з'єднав скісну композиційну схему з коловою чи, власне, дугоподібною, тому що потік світла миттю розірвав намічене коло, чим дестабілізував цільний, замкнутий світ, потряс душевний стан персонажів і все навколо.

Діагональне трактування кіннотних кавалькад, піших колон і взагалі значних мас народу, що стоять або рухаються, мало велике значення для подолання середньовічного композиційного принципу ізокефалізму[80], поширеного у мистецтві південних та східних слов'ян і деяких інших народів. Ізокефалізм як художнє поняття пов'язаний з розвиненим чуттям стабільності й рівноваги складових частин скульптури, фрески, картини. Його витоки — в мистецтві найдавніших людських цивілізацій, але сформованим принципом ізокефалізм став у творчій практиці античних скульпторів і візантійських живописців. Одна й та сама висота постатей та голів рівномірно членувала пластичний або живописний простір, надаючи їм асиметричної (недзеркальної) симетрії. Фриз — це типовий формат для експонування принципу рівноголів'я, в ньому здійснювалася уніфікація антропоморфних форм і їх підпорядкування архітектурним об'ємам. У романському, готичному і особливо у візантійському мистецтві ізокефальні композиції часом виглядали надто суворими[81].

В іконопису, стінопису, книжковій мініатюрі і гравюрі України ізокефалізм дістав своє ідейне витлумачення як «рівність усіх перед богом». Тому кінець середніх віків у художній культурі в цілому зовсім не означав скасування принципу рівноголів'я в композиції. В ренесансних і навіть у бароккових іконах та гравюрах України практикувалося зображення групи як рівної, мов стерня, людності, своєрідного блоку постатей. За першим рядом облич були абсолютно однакові, неначе циркулем викреслені, верхівки голів або німбів усіх тих, хто стояв позаду.

У львівсько-київській ілюстративній гравюрі першої половини і середини XVII ст. популярні так звані соборні сцени, в яких масові сидіння й ходи асоціативно відбили стан всенародного збудження і руху, палких дискусій напередодні і в часи Хмельниччини. Природно, що в агіографічній гравюрі України протест проти соціального й національ-



Федір. Випадок із Савлом. «Апостол». Київ. 1695.

ного гноблення набував релігійного забарвлення, тобто вигляду статечних соборів мудрих всезнаючих мужів.

Ізокефалізм відігравав у цих гравюрах позитивну змістову роль як засіб узагальнення й типізації народних мас, підкреслення їх одностайності. Звичайно, це була безлика аудиторія, але якраз на її тлі і виділяються персонажі переднього плану, окреслені часом індивідуалізовано, майже портретно. На гравюрі «VII Вселенський собор» («Тріодь пісна») 12 осіб першого ряду, включно з сидячими на тронах монархами Іриною й Костянтином, представлені з певними подробицями зовнішності й одягу. Вони мов «фасад» усіх 367 делегатів, які зібралися, щоб затаврувати так звану іконоборську єресь. Щільний же моноліт задніх рівноголових ніби підпирає й підтримує своїх чільних репрезентантів, є їх фундаментом і опорою. В цих людях без облич, а тільки з маківками німбів та голів, ідея соборності виражена, можливо, більшою мірою, ніж в персонах першого ряду. Постулат кількості й множини переростає тут в якість, в роздуми про переконливість і силу концепції, здатної сконцентрувати й зцементувати людей.



Невідомий гравер. VII Вселенський собор. «Тріодь пісна». Київ. 1627.

Саме ідейні мотиви, закладені візокефалізмі, спричинили тривале його існування, звернення художників до нього в тих випадках, коли їм треба було відобразити масові сцени, наголосити на вагомості суспільної думки. Але неухильне пробивання на поверхню мистецького процесу секуляризаційних і реалістичних тенденцій робило надто очевидною архаїчність цього засобу. Успіхи в розвитку натурного рисунка, опанування пластичної будови і пропорцій людського організму, осяжної просторовості — все це, наносячи відчутні удари по умовності, не могло не зачепити і такого стовпа умовного трактування образу, як ізокефалізм.

Безконечна різноманітність фізичних рис людської природи, яку Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер та інші митці намагалися класифікувати за типами, вимагала заміни уніфікованого трактування «усіх, як одного» диференційованим зображенням кожної особи зокрема в її неповторній індивідуальній іпостасі навіть там, де ця особа виступала в гурті. «Одне з найпохвальніших і дивовижних явищ серед творінь природи,— наставляв Леонардо да Вінчі учнів,— що в жодному з її творінь, в межах будь-якого виду, жодна окремість в точності не схожа на іншу. Отже ти, наслідувач такої природи, дивись і звертай увагу на різноманітність окреслень... Якщо ти все ж захочеш робити свої фігури по одній і тій самій мірі, то знай, що їх не відрізниш одна від одної, чого не видно в природі»[82].

Ніщо так не підірвало підвалин ізокефалізму, як практика спостереження

Л. Тарасевич. Заснування Успенської церкви у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1702.


Роса показа мѣсто.
Стославъ нача копати.
Явися Гдь Антонію.

за природою, наслідування природи, зіставлення художнього образу з творінням природи. В цьому плані порада Леонардо да Вінчі потрапляла точно в ціль. Взявши собі за основного учителя природу, українські художники також відкрили, що «робити свої фігури по одній і тій самій мірі» негоже, оскільки цього «не видно в природі».

Вже з перших кроків зародження гравюри на Україні в ній паралельно співіснують ізокефальна і диференційована схеми зображення кількох осіб або цілої юрби. Такий стан справ триває упродовж всього XVII ст. Під кінець цього століття рівноголовнии чин святих або інших персонажів — значна рідкість. У XVIII ст. даний композиційний засіб у гравюрі й рисункові майже -не трапляється. Так у процесі становлення основ реалістичного методу розчинилася, атрофувалася ще одна риса умовної мистецької мови.

Цікаво, що й тут зміна відбулася не радикально, а швидше еволюціонізовано і дифузно. Прагнучи зобразити людей, що стоять або йдуть, у вільних і природних позах, митці не відмовилися від компактного розміщення їх у групах, наприклад у сцені нагодування п'яти тисяч людей п'ятьма хлібинами з київського «Євангелія учительного» 1637 р. і в багатьох інших ілюстраціях XVII—XVIII ст. Традиція вже не сковувала волі митців і не тяжіла над ними як обов'язковий канон, але гравери не поспішали знехтувати нею цілком. Традиція і тепер, в нових умовах творчої розмаїтості, імпонувала їм своїми позитивними сторонами, зокрема дозволяючи показати силу колективу згуртованим, компактним, хоча й не ізокефальним, розташуванням постатей. Діагональна схема побудови твору відкривала широкі можливості показати особу не лише на першому плані, а й далі, на різних рівнях просторової глибини, тому діагональ передусім сприймається як.альтернатива ізокефалізму. Та й інші схеми (піраміда, конус, коло, дуга) сприяли панорамному баченню середовища і, отже, диференційованому представленню людини в ньому.

Наголошення на індивідуальній неповторності людини, спроба виділити кожного з нерухомої одноманітної юрби свідчить про розуміння художниками плюралістичної природи тогочасної суспільної психології. Віками основним завданням персонажів у книжковій ілюстрації України була роль свідків якихось дивовижних подій. На очах присутніх здійснювалися містичні акції — і маса, як і належить, на все це активно реагувала — збуджено, стримано, радісно або з жалем. Ще в мініатюрі середніх віків цей театр мімікрії був добре відшліфований. Основні закономірності сюжетної драматургії перейшли у мистецтво гравюри, де дістали нові імпульси розвитку в добу поширення стилів маньєризму і барокко. Напружений зв'язок між дійовими особами «сцени» і душевними хвилюваннями «глядачів» постійно був у центрі уваги майстрів барокової гравюри — від Іллі й Прокопія до Филиповича й Кончаківського. Деякі з них уміло користувалися засобами кончетто, посилюючи або послаблюючи регістри емоційної напруги образів.

Поведінка свідків євангельських суперсенсацій в цю добу помітно трансформується: це вже не стафажні споглядачі, а співучасники дії, хор у великій драмі життя. Індивідуальне реагування кожного сприймається не просто як домисел художника, як нарочите внесення ним оповідних мікросюжетів (хоч і таке не виключалося), а насамперед як засіб підкреслити вагомість і надзвичайність події. Виділяючи персонажів-спостерігачів, гравери прагнуть зробити їх здивованими, схвильованими, зобразивши відповідні емоційні стани на обличчях, передавши їх жести. Пристрасті персонажів були розраховані на те, щоб поширитися за межі зо-



Федір. Побивання св. Стефана камінням. «Апостол». Київ. 1695.

браженого простору і втягти у сферу співпереживання глядача. Такою є, приміром, ілюстрація Л. Тарасевича в «Печерському патерику» про заснування Успенської церкви Києво-Печерського монастиря, де реакція князя і посполитих на знамення вогняного куща має бризантно-емоційне вираження. Тон поведінки задають головні дійові особи — Антоній і Феодосій. Широко розвівши перед полум'ям руки, вони наче диригують почуттями доведених до крайнього збудження двох груп свідків. Краї гравюри обрізають ці юрби «по живому» — свідомий композиційний засіб, розрахований на умоглядне продовження дії по горизонталі, домислення за рамками твору присутності нових і нових глядачів. Пірамідальне й діагональне розташування груп дозволяє бачити обличчя й міміку крайніх так само виразно, як і передніх.

Складність завдань щодо психологізації персонажів-героїв і персонажів-спсстерігачів, щодо встановлення між ними безпосередніх людських контактів не могла бути розв'язана такими архаїчними засобами композиційної морфології, як ізокефалізм, непорушне «іконне» стояння, фронтальність, умовність руху, деформація постаті. Все піддається змінам різної сили і глибини — від



Л. Тарасевич. Мучеництво св. Катерини Алєксандрійської. 1680-ті роки.

легкої корекції до фундаментальної внутрішньої еволюції.

Від ізокефалізму нова художня система взяла принцип компактного трактування гурту, суголосність у настроях його членів. Фронтальні постаті й обличчя у фас лишаються лише для створення ідейно значних і художньо канонізованих образів христологічного ряду. Давнє правило, згідно з яким фіксація голови людини з потилиці недопустима, а в профіль могли бути представлені лише негативні (Іуда Іскаріот, сатана) персонажі й тварини, анулюється. Так, у згаданій гравюрі Л. Тарасевича про заснування Києво-Печерського монастиря Антоній і Феодосій стоять до глядача якраз спинами. В XVII і XVIII ст. в книжкових та станкових гравюрах і в рисунках є чимало постатей у профіль

та зі спини. У світських темах компонування постави й обличчя підпорядковано натурній відповідності й художній переконливості, а не належності особи до позитиеного чи негативного ряду.

На кінець XVII ст. у гравюрах значно поменшало персонажів, які своїм виглядом і характером рухів нагадували б дерев'яних ляльок. В цілому, утверджується природність манери триматися й поводитися як у спокійному, так і в збудженому станах. Тут виникала інша умовність, пов'язана із штучним розміщенням речей, прикрас, постатей. У графіці зрілого українського барокко спостерігається спорадичне побоювання вільного, незаповненого людьми й предметами простору, через що дія і декор часом обумовлювалися не логікою сюжетної канви, а свавільним конструюванням «красивостей». Окремим українським граверам, які працювали у Вільно (І. Щирський, Л. Крщонович) та в майстерні запрошених до Петербурга голландських граверів А. Схонебека й П. Пікардта (Г. Тепчегорський, І. Любецький), деколи зраджував смак і вони явно підміняли композицію ущільненим монтажем постатей, картушів, екзотичної флори. Очевидно, тут не обійшлося без впливу модних віянь зманіженості, надмірності, які і в західній художній культурі мали перехідний характер.

Українське барокко не знехтувало такими особливостями ренесансного стилю, як принципи гармонії, рівноваги, симетрії. Ця обставина суттєво і позитивно вплинула на стабілізацію кращих композиційних схем і засобів у графі-







Пташки на гілках. «Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.

Олень. «Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.

Слон. «Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.

ці. Вдало поєднано конструктивну рівновагу твору з барокковою «нервозністю» штриха і форми у творах Л. Тарасевича, Д. Галяховського, І. Филиповича, Й. Гочемського. Декларування українськими майстрами кінця XVII і XVIII ст. психологізму як ідейної мотивації поведінки посилило вимогу до пластичного, в тому числі композиційного, обгрунтування душевного стану персонажів.

В ілюстраціях О. і Л. Тарасевичів, Д. Галяховського, Н. Зубрицького, М. Карновського, в естампах Д. Сінкевича, І. Мигури, Г. Левицького розстановка об'єктів на аркуші відзначається раціональністю, прагненням до благородної влаштованості, уникненням як кострубатості, грубості, несмаку, так і надмірної згладжувальної прецизності. Композиція у них є неодмінним елементом розкриття теми і рецептором експресії, закладеної в ідейному змісті твору. Миротворча атмосфера календарних заставок, інтимна довірливість «Зустрічі Марії та Єлизавети» («Розаріум» О. Тарасевича) навіяні умілим, ретельно обмеркованим розташуванням об'єктів, ритмом плавних горизонталей (ландшафтний пейзаж) і дугасто-витких вертикалей (дерева). Розсудлива структура предметного середовища аркуша, без тіснот і порожнеч, сприяла досягненню рівноваги між психологічною і пластичною стабільністю твору.

Гравюра барокко і особливо гравюра на міді зазнають в композиційному плані впливу живопису й скульптури[83]. Вихід граверського мистецтва за жорсткі рамки контурної лінеарності, яка була характерна для гравюри на дереві, і опанування лінійно-тонових засобів сприяли уподібненню гравюри живописові. Спокуса тонше й ефектніше користуватися переходами від світла до тіні наштовхнула на думку тих граверів, які добре знали технологію мідьорита й сфорта, не обмежуватися основними геометрично-фігуративними схемами композиції, а будувати її вільніше, мальовничіше. Це дало можливість відмовитися від стафажних постатей, які раніше вводилися для договнення або врівноваження наперед задуманої композиційної фігури. Услід за картиною, передусім західною, гравюра, позбувається другорядних персонажів. Гравери вчаться вивершувати правильну композицію лише з потрібних дійових осіб і необхідного, часто обумовленого сюжетом, інтер'єрного або пейзажного тла.

Зіставимо для ілюстрування цієї думки дві гостросюжетні гравюри — про мучеництво св. Стефана і св. Катерини, виконаних приблизно в один час (кінець XVII ст.), але з різних композиційних установок.

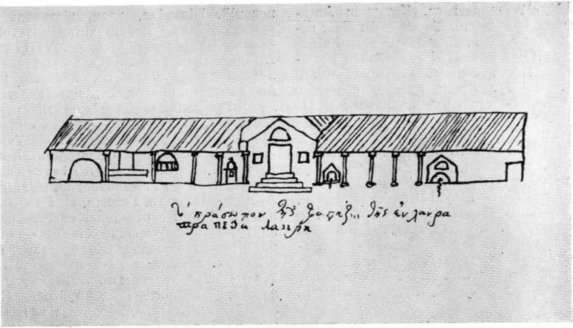
У «Побиванні св. Стефана камінням» з київського «Апостола» 1695 р. гравер Федір скористався схемою скісної будови ніби спеціально для того, щоб показати, як з піднесених рук членів синедріону, котрі на Стефана «запалилися гнівом у серцях своїх і скреготали зубами на нього» (Дії св. апостолів, 7; 54), летить каміння на беззахисну жертву. Федір вдумливо розмістив людей: синедріон — на пагорбі, Стефан — у видолинку, та ще й зігнувся. Постаті не скупчені, між ними достатньо простору, усі на виду. Однак бурхливого сплеску емоцій тут не вийшло. На обличчях іудейських законників не передано жагучої ненависті, яку зауважує євангеліст. Ніхто в юрбі не скрегоче зубами, а механічні рухи слабо узгоджуються з діями осіб, одержимих гнівом. Цікавий композиційний задум втрачений в умовностях, у майже повній відсутності внутрішнього зв'язку між характерами, вдачами персонажів. Така гравюра могла бути «нормою» на початку XVII ст., але не в його кінці. Талановитий Федір, догоджаючи, очевидно, комусь із печерських старців, явно піддався стилізаторству «під старе», зокрема, під манеру майстра 1620-х років Тимофія Петровича[84].

У «Мучеництві св. Катерини Александрійської»[85] Л. Тарасевич також користується діагональною композицією, поєднуючи окремі її елементи з конічною. Проте самі собою композиційні хитрощі тут не є основними. Вони набувають сенсу разом з пластикою, із розв'язанням відкритого пейзажного простору, багатьма відтінками тіні (досягаються ці відтінки ювелірним штрихом), а головне — акцентованим «театром почуттів». Художник констатує психологічну несумісність між катом, котрий готується стяти мечем голову Катерині, і стоїчною святою, яка в момент колесування виявляє дивовижну присутність духу і цілковиту байдужість до вготованих їй тортур, поринувши в розмову з ангелом, який приніс їй квіти.

Належність персонажів до різних світів насичує сцену мучеництва Катерини внутрішньою динамікою, для якої не потрібно ні багатьох споглядачів, ні очевидного крабання сердець, ні макабаричного натуралізму[86]. Три постаті, кожна з яких уособлює складні ідейні й морально-етичні моменти, на тлі далини з ландшафтним і урбаністичним мотивами поєднано і вирішено не лише картинно, а й з чисто рафаелівською викінченістю. В контрастному синтезі страждання і прекрасного (зовнішності героїні, пейзажу) — вияв традиційної антиномії в мистецтві, вияв не крізь зовнішні парадоксальні ситуації, а через посередність внутрішніх підсвідомих ланок. Психологічні моменти замінили багатослівність деталей, переживання заступили механічні й «метафізичні» зв'язки між персонажами.

Уподібнення гравюри до картини не могло не вплинути на принципи побудови графічних творів. Геометричні схеми і типи композиції зберігали свою притягальну силу і для нової генерації граверів та рисувальників (кінець XVII — XVIII ст.), але не з огляду повторень цих типів, а в плані експериментів і новацій. Піраміди, кола, діагоналі в композиційних конструкціях зустрічаються упродовж всього XVIII ст. їх символічні значення доповнювалися художньою доцільністю, причому не при заповненні порожнеч, а при налагодженні реальних взаємозв'язків між персонажами, або, якщо персонаж один,— між ним і довколишнім світом. Так, пірамідальні способи зображення апостольського, євангельського і святительського чинів у Г. Левицького, Макарія, А. Козачківського, Георгія, Й. Гочемського пов'язані з повнішим виявленням внутрішнього душевного стану, з патристичною героїзацією. Колові ілюстрації до морально-філософських трактатів типу «Ифіки ієрополітики» невідомого автора, «Філософії Арістотелевої» М. Козачинського, «Алфавита, или Букваря мира» Г. Сковороди відбивають народну етику, гуманістичний і екологічний ідеал взаємин персонажів і зв'язку людини з природою. Рукопис «Алфавита, или Букваря мира» проілюстрований невеличкими, запозиченими з одного західного альбому, рисунками пером (можливо виконаними самим Г. Сковородою), обрамованими колом, причому форма рамки пов'язана із символічним змістом зображень (пташки на гілках, олень, слон тощо).

Проте жодна геометрична схема не могла так міцно спаяти композиції, як визначеність ідеї, єдність змісту. Дедалі частіше графічний твір будувався вільно, постаті й предмети в ньому не утворювали якоїсь правильної фігури. Але відчуття взаємодії між героями, ілюзія діалога краще за будь-які конструктивні організації цементували об'єкти аркуша. Головні дійові особи нерідко розташовувалися на передньому плані, що зобов'язувало рисувальників і граверів приділяти максимум уваги обличчю, його міміці, аксесуарам вбрання. Внаслідок цього на зміну композиційним засобам панорами поширювалися засоби фрагмента, де людино-



В. Григорович-Барський. Трапезна Лаври святого Афанасія на Афоні. 1720-ті роки.

центризм досягав високого реалістичного звучання, де персонаж піддавався справжньому художньому дослідженню. В таких композиціях остаточно відпала потреба у присутності на аркуші свідків метаморфоз героя, бо свідком і суддею розумівся сам глядач. Йому адресувалися не тільки моральні висновки зображеної сцени, а й безпосередні апеляції дійових осіб. Ці реалістичні в своїй основі підтвердження ідейного змісту й композиції твору зустрічаються у творах найвидатніших графіків України О. Тарасевича, Д. Галяховського, Г. Левицького, пізніше в окремих рисунках кужбушків.

Фрагментарна композиція означала послаблення зв'язку між окремим зображенням і космічною ієрархією[87], тобто християнська сакральність і патристична агіографія, еволюціонуючи в художніх формах у напрямку конкретизації, деталізації, просторового наближення до глядача, несли в собі секуляризацію тенденцію реалізму.

Композиція, яка склалася в українському мистецтві середніх віків, мислилася як завершена конструкція, єдина система, річ у собі. В такому вигляді вона набувала обрисів різних геометричних тіл, які символізували цілість. Втрата фігуративної стійкості, перестановки усталених монтажів підірвали схематизм як основу канону, де в чому, правда, порушивши гармонію і створивши ситуації композиційної поп ііпііо. Але з погляду утвердження основ реалістичного методу це був крок уперед. Прориви у розімкнених кільцях, злами дебалансованих пірамід чи конусів мовби спеціально залишені для глядача. Суто композиційними засобами долався позаісторичний час і умовний простір. Позбавлена передніх куліс сцена широко відкривалася[1] для огляду, в ній краще виділялися головні персонажі.

Розгортання сюжетної колізії безпосередньо за краєм обрізу гравюри створювало ілюзію наближення її до життя. Кожен, хто розглядав твір, ніби продовжував і завершував його структурний і змістовий баланс. Світ образів завдяки зменшенню численних умовностей не тільки не протиставлявся світові реальному, а уподібнювався до нього, зближався з ним. І тут ми підходимо до питання передачі простору, яке органічно випливає з проблем композиції.

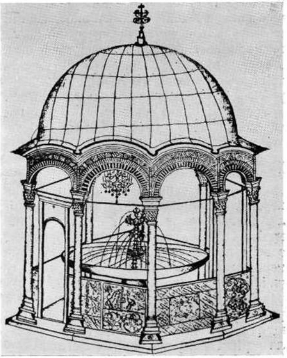
ТРАКТУВАННЯ ПРОСТОРУ

Мірність середовища не була для українських митців такою самодостатньою метою, як, наприклад, для італійців, які, відкривши у XV ст. принципи прямої перспективи[88], сповнилися надзвичайним ентузіазмом, а один з її винахідників, талановитий живописець Паоло Учелло, захопившись законами зорового сприйняття, навіть залишив малярство[89]. Категорії об'ємності в українському мистецтві не були сформульовані як канон, тому що вони підпорядковувалися конкретним завданням структури і семантики твору. Взаємозв'язок між двома просторами — тим, що був на зображенні, і тим, де знаходився глядач,— не ототожнювалися, але й не протиставлялися. Це породжувало дух свободи у використанні просторових співвідношень, можливість звернення художника до однієї або кількох систем перспективи, залежно від мети, якої треба було досягти. В українській графіці XVI—XVIII ст. було порівняно мало творів, виконаних за правилами однієї перспективної системи в її чистому вигляді. Найчастіше ж трапляються комбінування просторових організацій, що свідчить, по-перше, про обізнаність майстрів з особливостями зворотної, гостроскороченої (аксонометричної) і прямої перспектив[90], і по-друге, про нерегламентований, непрограмний характер просторових співвідношень, зокрема у графічному мистецтві.

Відчуття простору в графіці виникає виключно на предметній основі: на порядку розташування, протяжності, на «кубатурі» зображених об'єктів. Графіці не дано представляти чистий, нічим не заповнений простір. Лише малярські фарби у своїх складних поєднаннях можуть іноді відтворити, імітувати сутність, осягнення, динамічність прозорої повітряної маси. Але в тому ж таки живописові основним рецептором просторової міри (за винятком, може, живопису імпресіоністів) виступає тверде тіло — земля і все, що на ній.

Тут виникає один парадокс. Майже усі дослідження просторових співвідношень у мистецтві грунтуються на малярському матеріалі. Але самі картини чи фрески в цих випадках репрезен-

В. Григорович-Барський. Водограй з Іверському монастирі на Афоні. 1720-ті роки.



туються у align прорисах, так би мовити, на лінійному рівні, «перекладаються» на мову графіки. Отже, рисунок і гравюра визначаються тим самим фактично зручнішими для аналізу простору. Справді, у них є свій козир — лінійність, за допомогою якої маркіруються межі предметів у середовищі так, як їх бачить (або хоче бачити) око художника.

Користуючись графічним методом ілюстрування спостережень над об'ємністю в живопису, архітектурі й скульптурі, дослідники незаслужено забувають власне графіку, яка у багатьох своїх аспектах (в тому числі і в просторовій побудові) активно впливає на інші види образотворчого мистецтва. Це повною мірою стосується еволюціонізуючих художніх систем, однією з яких і є, безперечно, українська графіка доби Ренесансу й бароккко.

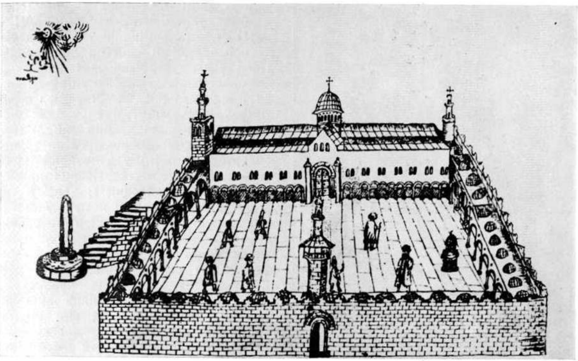
Лінійно-контурна природа української графіки дає можливість з граничною чіткістю простежити розвиток поглядів художників на роль простору, на поступовий перехід зворотної перспективи у пряму (яку ще називають лінійною, нормальною, конусною тощо). В цій трансформації систем перспективи полягає корінна ознака руху від агіографічних зображень до реальних[91], в ній мовби зв'язується один з головних вузлів вироблення основ реалістичного методу.

У пейзажних рисунках В. Григоровича-Барського з особливою виразністю втілено синкретизм (а подекуди й суперечливість) поглядів на роль простору в образотворчому мистецтві. Як рисувальник (і як письменник) він ставив перед собою переважно пізнавальні цілі. Нагромаджуючи інформацію про країни свого паломництва, він, очевидно, зовсім не замислювався, до якої саме перспективної системи вдатися в тому чи іншому конкретному випадку. Але якраз інтуїтивна основа його просторових розв'язок з усією очевидністю свідчить, що українські художники в цю пору знали різні перспективи. Загалом у В. Григоровича-Барського виявлялося бажання наочно і природно зобразити будинок, монастир, місто, гору тощо. Однак час від часу ланцюги двомірного площинного мислення тягнуть його в минуле, теж, до речі, виявляючись ненавмисно, мовби умовний рефлекс.

Відвідавши Афон, В. Григорович-Барський зобразив багато монастирів та їх філіалів — параклісів і скитів. У рисунках непогано відчуто просторове оточення, але трапляються і чисто площинні речі, наприклад «Трапезна Лаври святого Афанасія», де фасадна стіна, колони, сходи, дах подані в одній площині і в досить наївних формах. А поряд в рисункові водограю Іверського монастиря — правдива передача округлого купола, еліпса чаші з водою, правильні скорочення віддалених від глядача колон і збільшення ближчих.

З такою ж виразністю демонструє В. Григорович-Барський свою обізнаність з прямою перспективою в пізніших рисунках, виконаних у країнах Близького Сходу, особливо у краєвидах великих архітектурних комплексів (мечеть Омейядів і притулок для мандрівників у Дамаску тощо).

Птяма й зворотна перспективи є антиподами, за якими стоять певні ідейно-художні концепції. Пряма перспектива — це спосіб зображення видовжених предметів, коли внаслідок віддалення від глядача лінійні розміри прогресивно зменшуються. Зворотна ж перспектива — протилежний спосіб зображення, при якому характерні лінійні розміри із збільшенням відстані збільшуються[92]. Всупереч законам зорового сприйняття близькі предмети тут є малими, а далекі — великими. Дивлячись на фрески, ікони, мініатюри візантійського, давньоруського, давньоукраїнського походження, сучасний глядач мимохіть ставить перед собою запитання: «Навіщо, з якою метою середньовічні майстри так дивно і «нелогічно» зображали світ?»



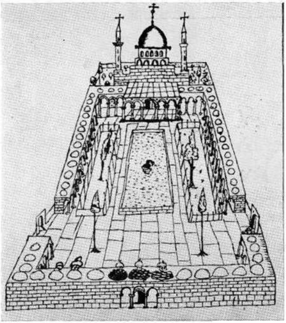
В. Григорович-Барський. Мечеть Омейядів у Дамаску. 1720-ті роки.

Однозначної, а тим паче категоричної відповіді на це запитання сьогодні дати неможливо. Потрібні подальші дослідження, заглиблення в ідейні джерела художньої творчості середніх віків, ґрунтовніші знання тогочасної психології сприймання агіографічного образу, оптико-бінокулярних уявлень давніх майстрів[93].

З кількох теорій походження зворотної перспективи найбільш прийнятною для українського мистецтва середніх віків є та, яка пояснює зворотність специфічним призначенням художнього твору. Не малярська наївність, не інфантильність і не прагнення до оптичних хитрощів примушувало майстрів ікони (в ній згадана перспектива втілювалася найпослідовніше і найтриваліше) взаємно обертати далечінь і близькість. Основною причиною цього засобу був філоссфсько-ідеалістичний погляд на простір як неземний, ірреальний, де перебував незбагненний візаві, котрий дивився на глядача у прямій перспективі, а глядач на нього — у зворотній.

Закріплення на VII Вселенському соборі (787) за іконою містично-символічної ролі зміцнило погляд на неї як на особливий предмет християнського культу, крізь який відбувається діалог людини і позаземного світу. Ікона і людина взаємно ніби пізнавали і осягали одна одну[94]. Отож, і простір, в якому схрещувалися ці два погляди — горішній і земний,— не мав бути в уяві художника звичайним, природним, простим.

В іконописних регламентах VII Вселенського собору нема вказівок на те, як повинен, на думку делегатів собору, виглядати простір на іконах. Проте наго-



В. Григорович-Барський. Притулок для мандрівників у Дамаску. 1720-ті роки.

лошування на прямому зв'язку малярського образу з першообразом і взагалі виставлення процесу іконописання як богонатхненного діяння підводило художника до візуально-штучного трактування простору. Зворотна перспектива вироблена не стільки теоретичною думкою богословів, скільки практикою художників, які обслуговували східнохристиянську церкву.

Українська доренесансна ікона, будучи провідним жанром образотворчого мистецтва, прищепила властиві їй художні засоби книжковій мініатюрі, а відтак і гравюрі. Зображення в руко писах, в друкованих книгах не були предметами поклоніння, але зворотну перспективу засвоїли по інерції і вже без того семантичного значення, яке надавалося їй в іконі.

Втрата ідейних детермінантів зворотності призвела до того, що остання все менше відігравала суттєву роль в організації художнього простору. Процес трансформації просторових співвідношень в українській графіці XVI—XVIII ст.— це заміна візуально штучної перспективної системи природною.

Ми знову зустрічаємося із синхронною послідовністю розвитку формотворчих і виражальних засобів. Як і в рисунку та композиції, тут не було різких поворотів, радикальних змін. М'яко, крок за кроком перероджувався трансцендентний простір у звичайний. Поступовий характер утвердження прямої перспективи зумовлений тим, що в українському середньовічному мистецтві фактично не було єдиного перспективного розв'язання твору. Коли мова заходить про зворотну перспективу, то мається на увазі не цілісна й геометрично витримана в усіх параметрах зворотність простору, а лише окремих його елементів: будівель, гір, прямокутних предметів. Так, у галицько-волинських іконах XV ст. зворотність формується часто пейзажем — угнутим хребтом гір, вершини яких плоскі, мов столи (так звані лещадки), вузькі спереду і розширені вглиб («Преображення» з Рогатина, «Зішестя в пекло» з Полян — Львівський музей українського мистецтва). Але ця зворотність не завжди поширювалася на постаті, які в ряді випадків представлені в прямій або аксонометричній перспективах. І навпаки, зворотна різномасштабність постатей часто пов'язувалася з добре збалансованим прямоперспективним середовищем. Отже, і класична ікона сповнена непослідовністю в дотримуванні зворотності, геометрично суперечливими зображеннями.

Українські рисувальники і гравери XVI—XVIII ст. рідко використовували лещадки [96] і ще рідше вдавалися до оберненої репрезентації персонажів у просторі. Просторові деформації у графіці простежуються переважно в рукотворному антуражі — архітектурі, меблях та інших подібних виробах, що мають осяжну геометричну форму.

В ранньому українському дереворизі (XVI ст.) проходило «змагання» за вигляд предметного середовища: чи він мав бути іконним, умовним, а чи конкретним, природним. Багато залежало від форми предмета, профілювання, рисунка деталей та не менше — від його розташування в просторі. Українські гравери на дереві, йдучи від традицій мініатюри й ікони, частіше не зображали дуже глибокого простору, зокрема в інтер'єрних образах. Дія виносилася на передній план або на порівняно близький до глядача відрізок простору. Тут були неминучі спотворення видовжених предметів, для уникнення яких художники шукали різних засобів компенсації.

Автори гравюри «Святий Лука» (фронтиспіс львівського «Апостола», 1574) зобразили євангеліста майже нарівні з рамою або безпосередньо за нею. Якщо закрити підлогу й меблі, постать сприйматиметься як сплавлений з рамою рельєф. Але якраз подіум, віддалений від нижнього краю рами, створює ілюзію заглибленості Луки за раму, хоча і не надто далеко. За пюпітром обривається підлога, та все ж гравюра не навіває відчуття просторової щільності, вузькості. Майстри скористалися засобом компенсацій недостатньої глибини зображеного простору, засобом, який стане в майбутньому дуже популярним в українській графіці. Вони розчленували простір на кілька аксонометричних планів, надавши йому динамічності і не порушивши цільності. Подіум під ногами Луки, стілець, на якому він сидить, широкий пояс, що оперезує його талію, зображені у зворотній перспективі, їх лінійні розміри збільшуються від глядача. Пюпітр і підлога витримані в паралельній перспективі, сама постать — у прямій. Художники свідомо пішли на еклектику перспективних систем, щоб відтворити обстановку праці письменника-богослова, не подаючи всієї кімнати з її запрограмованими лінійними параметрами. Подіум, стілець, підлога і пюпітр мають різні просторові виміри,, вони явно «суперечать» один одному. З-під масивного подіума видніється, наприклад, потовщена ніжка стільця, якій там зовсім не місце. Меблі «плавають» по кімнаті, мов у космічному кораблі, набуваючи несподіваних поворотів і ракурсів. Але при цьому між ними існує одномасштабність, перспективні ж дисонанси виправдані тим, що посилюють відчуття динаміки простору, який насправді (коли б усе звести до спільного знаменника прямої перспективи) є статичним.

За подібною схемою згодом розв'язувалися й інші інтер'єрні гравюри. Художники XVI і XVII ст. домагалися^ створити ілюзію глибини у майже площинних «першопланних» гравюрах, переборюючи й відсіюючи просторові спотворення й деформації в одних елементах, зображення (наприклад, у персонажах християнської агіографії) і залишаючи їх в інших. В образах людей,, особливо поясних і погрудних, представлених на нейтральному (білому чи* заштрихованому) тлі без довколишнього середовища й антуражу, а також в^ орнаментах, картушах, геральдиці взагалі не виникало проблем передачі простору. Тут не було проміжків. Образ майже зливався з поверхнею аркуша* і відкривався глядачеві віч-на-віч[96]. Тяжіючи більше до площинності у дереворизі (автори літургій у Служебниках 1604, 1620, 1629 рр., Сагайдачний у «Віршах» К. Саковича 1622 р., печерські угодники у «Печерському патерику» 1661 р.) і до об'ємності у мідьоризі, сфорті й рисункові (гравіровані портрети кінця XVII ст. і малюнки в. кужбушках), подібні зображення відзначаються просторовістю остільки, оскільки відчутно передана об'ємність, самих постатей.

В усіх цих випадках мова йде про неглибокий, поверховий шар внутрішньо-

О. Тарасевич.
Ян Собеський.
Вільно. 1680.



го простору, навіть коли форми гравіровані або рисовані цілком рельєфно, як, наприклад, у портреті Яна Собеського (1680) штихеля О. Тарасевича з підкресленою округлістю металевих доспіхів, пластичним опрацюванням обличчя, рук та прикрас.

Слід розрізняти акцентування переднього плану як характерної риси середньовічного мистецтва і роль його у творах мистецтва, що еволюціонувало до' реалістичного зображення світу. В першому випадку неглибокий простір стимулював свободу художника деформувати предмети з метою їх дематеріалізації, надання їм символічного або позараціонального значення, відчуття того, що на них дивляться з кількох точок. В другому випадку простір за першим планом організовується більш раціонально і програмно: як звичайний фрагмент природи або приміщення, де об'єкти розташовані більш-менш так, як би їх міг зафіксувати погляд.

Обмежений простір можна розглядати як спрощений і скорочений варіант прямої перспективи, який називають ще перцептивною, або аксонометричною перспективою[9т]. В ній дотримується принцип паралельності в передачі невеликих предметів прямокутних форм без поправок на відстань углиб. Досить придивитися, як «викреслювалися» східці, столи, підніжжя, табуретки, плиточні підлоги в гравюрах першодруків і багатьох видань **XVII** ст., щоб переконатися в приматі «паралелограмного» і «паралелепіпедного» просторового мислення кількох поколінь граверів. Лише в рідкісних випадках, як-от при зображені стола із дарами причастя (київський Служебник 1629 р.), сильний нахил поверхні стола створює ефект легкої зворотної перспективи, який, до речі, компенсується загальним прямоперспективним характером приміщення. Цей приклад цікавий ще й тим, що він вияскравлює психологію митця, завжди готового принести у жертву всілякі просторові тонкощі заради виразного відтворення і змістового ві ділення основного предмета, в даному разі дарів, які краще дивляться на трохи нахиленому до глядача столі.

Обмежена глибина простору давала виграшні можливості для поєднань різних систем перспективи. Виходячи з композиційних або змістових вимог,, художники виявляли велику винахідливість, використовуючи позитивні переваги кожної з них. Найбільше подібних експериментів трапляється в інтер'єрних гравюрах або таких, де дія відбувається на архітектурному тлі. В зображення будівель пряма перспектива вводиться на межі XV—XVI ст. Що ж до меблів і деяких інших предметів, обстановки, то тут і після XV ст. поширена зворотна перспектива, спорадично наближаючись до перцептивної з її культом паралельності, що вказує на силу впливу іконописної традиції.. Проілюструємо це на прикладі гравюри майстра ТТ «Висвячення св. Іоанна: Златоуста на пресвітера в Антіохії» з. «Бесід Іоанна Златоуста» (1624). Вівтарна частина храму замикає простір, але не цілком. Одна з аркадних галерей зображена як вхід з вулиці, що, прорізаючи стіну, посилює відчуття глибини.. Інтер'єр приміщення трактований за правилами прямої перспективи. Ці правила дотримані і в зображенні натовпу чорноризців, хоча тут відчутний відгомін ізокефалізму. Гравер виразно передав збіг в уявний далекий пункт ліній і площин підлоги, карнизів, стін,, згини арок тощо. Саму подію висвячення партіархом Флавіаном Іоанна Златоуста на пресвітера він віддалив на певну відстань від переднього зрізу гравюри. Природно збалансований простір несподівано порушується формою підвищення, на якому антіохійський патріарх висвячує Златоуста: лінійні параметри цього триступінчастого подіума, а також обох постатей на ньому витримані у зворотній перспективі.

Можна лише здогадуватися навіщо •гравер ТТ (або автор рисунка до гравюри) увів мотив з подіумом у тримірну композицію. Найвірогідніше, зроблено це з двох міркувань: ідейного і художнього. За спиною Флавіана стоїть почт із шести священиків, а над головою Іоанна «внезапу явився голуб бел и пресветел»[98]. Точку зору цих священиків на здійснюване таїнство і міг передати гравер. З боку почту і голуба подіум був у прямій перспективі, а з боку гладача — у зворотній. Відповідно єпископи бачать ближчого до них Флавіана більшим за Златоуста, •а глядач навпаки. Можливо в такий спосіб виділено священиків як свідків урочистого акту, оскільки насамперед їм довелося мати справу із висвяченим Іоанном Златоустом. В усякому разі, сутність ієрархічних відносин в ранньому християнстві (коли жив Іоанн Златоуст) могла б вказувати на зворотну перспективу як на своєрідну данину почтові, який відігравав при патріархові роль щось на зразок дорадчої «колегії виборщиків». Явлення голуба (тобто святого духа) вносить у зворотність елемент містичної причинності.

Крім того, зображення подіума, поставленного під кутом близько 45° до підлоги, могло мати і художнє значення. Цим досягався динамізм композиції. Якби Флавіан і Златоуст стояли до глядача фронтально, вписуючись у програму прямої перспективи, подія втратила б жвавість, зник би ефект урочистої театральності, а двом натовпам (священиків і монахів) важко було б схрестити свої зацікавлені погляди в одній композиційній точці. А на звуженому . дальшому краї подіума (у випадку прямої перспективи) гравер ніяк не міг би зобразити патріаршого Флавіанового сідалища з усіма його подробицями так, як це відтворено при зворотній перспективі.

Ці причини плюс приклад іконописної, традиції могли підказати митцеві

ТТ. Висвячення Іоанча Златоуста на пресвітера в Антіохії. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 16^4

синтез двох систем перспективи та пов'язаний з ним поділ простору в одній і тій самій гравюрі на два пласти ". Суперечливість тут має тільки мірний, геометричний характер .Стрибкоподібного переходу між обома системами не відчувається — простір сприймається цільним, органічним. Перехід від прямоперспективної архітектури до зворотноперспективної сцени на підвищенні «замаскований» двома натовпами. Зменшена за правилом оберненості постать Златоуста сприймається як постать тендітної, кволої, малої на зріст людини [10о]. В даному разі цей засіб застосовано ще й для того, щоб вищий за Златоуста Флавіан міг покласти на його голову руки, не підносячи їх надто високо і тим самим не закриваючи широкими рукавами сакоса свого обличчя.

Проаналізована гравюра з усією очевидністю свідчить, що в поєднанні різних систем перспективи була своя логіка, спрямована на те, щоб максимально використати неглибокий простір, правильно розставити змістові акценти, домогтися збалансованої композиції.

Обмежена глибина простору характерна також для неінтер'єрної української гравюри на ранньому етапі її історії. Сцени «на природі» в ілюстраціях XVI і початку XVII ст. відбуваються на чистому білому тлі, аналогічному за своєю ірреальністю золотому іконному фонові. Позему і травки вистачало для того, щоб аксонометрично зобразити на них постать або будівлю. Верхній контур якого-небудь горбика був умовною лінією обрію, за якою розпочинався абстрактний невизначений світ. Ні перед образом, ні поза ним реального простору не намічалося. Навіть коли почала зростати змістова роль деталей, останні використовувалися не



для поглиблення далини, а для її обмеження, як-от будинки або високі гори, що заступали і відтинали горизонт від першого плану.

Непотрібність простору у ранній гравюрі не повинна здаватися дивною з уваги хоча б на те, що на антиномічний образ мислення художника впливала



іконописна традиція, середньовічний канон взагалі. Природний (тобто глибокий) простір стає потрібним тоді, коли виникає необхідність розташувати в ньому матеріальні предмети у бінокулярному візуальному сприйнятті. Предмети, взяті з життя (а їх ставало дедалі більше), все важче було втискувати в аксонометрію. Тому дії з багатьма оповідними деталями обростають просторовими пластами з усіх боків і насамперед в напрямі видовженості.

О. Тарасевич. Євангеліст Матвій. 1693.

Неофітами зображення природного простору в гравюрі України були майстри львівсько-київського осередку, в якому працювали П. Беринда, Т. Земка, Т. Пётрович, Л. Монах та інші видатні гравери на дереві, включаючи також і багатьох монограмістів. Інакше кажучи, розгортання дії углиб від глядача стає проблемою ренесансної, а потім і бароккової гравюри, коли ставиться питання відтворення правдивого середовища. Як для фіксації рівноваги та бурхливого руху, так і для більш різноманітних і складних взаємин між персонажами виникає потреба у додатковому просторі, який акумулював би у собі процесуальність розвитку сюжету.

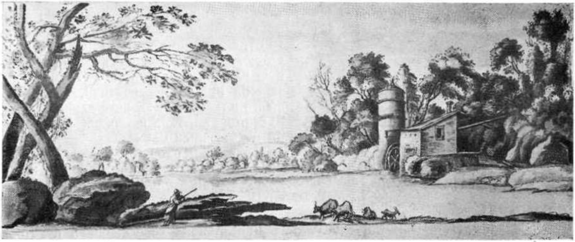
Опанування глибокого простору не могло відбутися на основі зворотної чи аксонометричної перспектив з огляду їх неприйнятності і непристосованості до нових завдань секуляризованого мистецтва. Єдино можливою, історичною обумовленою на той час базою просторового зображення стає пряма перспектива, яка майже повністю витіснила інші системи у мистецтві країн Західної і Центральної Європи, а також широко вводилася у вжиток у мистецтві Росії, Білорусії і Литви, з якими українські художники підтримували тісні творчі зв'язки.

Визначальною рисою прямої перспективи в інтер'єрній ілюстрації стає розлінієна підлога у приміщеннях, де відбувається дія. Плиточний настил — не лише данина моді ренесансного зодчества і переконлива реалістична деталь. Це одночасно й засіб показати глибину кімнати, палацу або храму. Уявна точка перетину ліній, утворених проміжними пазами плит або дощок, здебільшого знаходилася в центрі зображення, незалежно від того, як відтворено приміщення — повністю чи фрагментарно. Ця старанність показати будь-який шматок внутрішнього простору як секторного — свідчення певної наївності, студійного тлумачення законів прямої перспективи, захоплення й милування нею, наче давно розшукуваним скарбом, що ожив і освіжив ритм художньої мови.

Традиційно площинні або аксонометричні образи з христологічної, богородичної, апостольської тематик стали виглядати значно природніше й ближче до життя, перейшовши з невизначенсього ірреального середовища в просторі приміщення. Просвіти між постатями та дошки й плити підлоги були своєрідною мірою відстаней між людьми. Це змушувало художників компонувати персонажів розлого, нестиснено. Отже, розв'язуючи просторові проблеми, гравери вирішували одночасно питання композиції, руху, зовнішнього рисунка.

Розлінієна площина підлоги диктувала аналогічну перспективну основу аркам, колонам, вікнам і дверям — усій архітектурно-мебльовій надбудові. І тут теж помітна старанність в узгодженні лінійних та об'ємних параметрів різноманітних виступів і заглиблень, у зведенні їх до однієї мірної системи. Спостерігаючи, як конструкції з прямою перспективою буквально полонять граверів, глядач все ж не міг не звернути уваги на окремі дивні, алогічні просторові утворення.

Так перспективне звуження і спрямування підлоги та лав із сидячими апостолами у «Зішесті св. Духа» («Бесіди Іоанна Златоуста», 1624) не знаходить аналогічного продовження у лініях бічних стін апсиди за киворієм. Приблизно на лінії киворію простір переломлюється, спрямовується не до вершини візуального конуса, а нижче. Створюється враження, що апсида «вгрузає» в землю. Але база колони в правому куті, вписуючись у площину підлоги, нейтралізує це враження. А зобра-



Невідомий рисувальник. Ландшафтний пейзаж. Київ. 1750-ті роки.

ження символічного космосу зовсім випадає з основної перспективи.

Даний випадок можна було б розглядати як недогляд або помилку художника. Проте повторення подібних суперечностей упродовж всього XVII ст. митцями різних поколінь і шкіл наводить на думку, що йдеться про свідомо допущені «помилки». Важко погодитися, щоб напрактикований на відтворенні архітектурних інтер'єрів художник XVII чи XVIII ст. збивався на простих речах і як наслідок виходили непропорційно поставлені до поверхні стіни або підлоги стовпи і контрфорси, зміщені осі анфілад, перспективні скорочення, спрямовані не в одну, а у дві — три точки.

Навіть такий майстер просторової будови, як О. Тарасевич, у деяких інтер'єрних композиціях, наприклад у зображеннях євангелістів, допускає порушення, яких, на перший погляд, легко можна було й уникнути. Його приміщення завжди відкриті кудись вдалину: крізь вікна, арочні отвори, просвіти між колонами видніються аж до обрію ландшафтні краєвиди, міські вулиці, де відбуваються супутні події. Хоча і близький і далекий простори побудсвані за правилами прямої перспективи, вони не продовжують один одного. Ці простори часто різномасштабні.

У гравюрі «Св. Іоанн» крізь відчинену ляду вікна бачимо річку, що стрічкою в'ється до горизонту поміж пагорбками — усталений у мистецькій практиці епохи Відродження засіб зобразити далину [ш]. Але зменшений масштаб пейзажу за вікном не в усьому узгоджується з розмірами кімнати. Диспропорція масштабності заважає сприймати сцену за межами кімнати як натуральний «погляд на природу». Це швидше зреалізована художником мрія Іоанна, який заглибився у писання.

Ще очевиднішим є ділення простору на дві частини у «Св. Матвії» і «Св. Маркові». Робочі приміщення євангелістів являють собою галереї, за якими відображено сюжети, взяті з євангельських притч. Ці сцени несуть у собі семантичну знакову ідею. Вони одночасно і тло і ілюстрація того, про що в даний момент думають і можливо описують євангелісти. Ось чому системи зорового сприйняття близького, середнього й далекого планів є неоднаковими, що зу-

Пантелеймон. Ісмаїл та Агар. Київ. 1749.



мовлює «перескакування» зображень уздовж променя зору. Причому переходи між геометрично суперечливими просторами зроблені так невимушено, а образна інформація, яка «наповнює» перший і другий з них, так логічно злагоджена, що ніякого ідейно-образного розриву не відчувається.

Кімната Матвія переходить у спочивальню. Далі — вулиця, на якій Христос зцілює сліпого перед входом до міста. Таким чином, три арочних отвори організують анфіладу, вісь якої за Матвієвою спочивальнею загинається ліворуч. Простір там трансформується, не підлягаючи нашому променеві зору.



ТП (Тимофій Петрович). Хрещення ефіопа. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.

Виникає ситуація, при якій за правим краєм гравюри ніби перебуває інший глядач; він бачить сцену на вулиці й міську браму із своєї точки, що не збігається з нашою.

За подібною схемою трактовано простір і на гравюрі «Св. Марко». Тут також дві висхідні позиції, з яких у різних ракурсах і в різному променевому спрямуванні проглядаються затінена галерея та освітлене подвір'я, де зафіксовано один з моментів притчі про лихих виноградарів. Загалом гравюра нагадує комбінований кінокадр, в якому поєднано два неоднакових за масштабом і освітленням сюжети. На відміну від гравюри «Св. Матвій», тут є свій просторовий нюанс: колона Маркової галереї збігається з рогом протилежного будинку, заступаючи його. Від цього архітектура будинку розчленовується, тому що рівень вікон бічної стіни не відповідає рівневі фасаду, а нижня сходинка парадних сходів, що ведуть на пандус, висунута занадто далеко вперед і теж ховається за колоною.

Розглянуті приклади геометричної суперечливості (кількість їх можна було б збільшити) вияскравлюють одну з найцікавіших рис мистецтва перехід-

ного періоду, коли стикалися завдання по досягненню максимальної художньої виразності (в рамках площинності та неглибокого простору, які відходили в минуле) із завданнями точнішої передачі реальної картини світу (в рамках прямої перспективи і глибокого простору). Звідси йдуть прагнення зобразити два простори як єдиний, монтаж суміщених ліній уздовж променя зору, спроби замаскувати рухливу висхідну позицію [102], як нібито статичну. Слід також враховувати полісюжетний характер ілюстрації, яка трансформувалася від багатьох зображень на одну тему (типу житійних клейм) до одного зображення з ускладненими композицією, масштабом постатей і речей, просторовими і часовими переходами.

Професіонально підготовлений гравер міг би без особливих труднощів «викреслити» геометрію простору, заснованого на прямій перспективі. Але всі думки, багатозначні ідеї, які повинні були пробуджувати у глядача ілюстрація та естамп, він навряд чи вписав би в цю геометрію. Вихід із становища був у свідомому порушенні відповідності між реальним і зображеним простором. Не можна не погодитися з думкою Б. Раушенбаха, що «використання засобу «об'ємної» геометричної суперечливості дає можливість вільніше будувати композицію й одночасно створює відчуття певної невизначеності, відчуття, що не всі крапки поставлені над «і», та, можливо, ця недомовленість складає важливу рису кожного видатного мистецького твору» [103]. Звичайно, проблему просторово-геометричних аномалій не можна цілком звести до проблеми «поп Пііо», але зв'язок між їх окремими аспектами безсумнівний.

Треба мати на увазі, що не всі випадки просторових невідповідностей мали під собою змістові або художні причини. В окремих гравюрах бачимо явні прорахунки, професіонально не відточені зображення простору, довільні, а то й безпорадні поєднання площинності та об'ємності. Явища такого роду характерні для ранньої гравюри на металі (70—90-ті роки XVII ст.) і, зокрема, для творчості граверів, які, не опанувавши належною мірою рисунка, композиції та просторової будови, бралися за складні творчі завдання. У подоланні тенденції примітивного трактування простору вирішальне значення мала школа О. Тарасевича, представники якої остаточно відмовилися від елементів зворотної і аксонометричної перспектив на користь прямої. Але і при Тарасевичі і пізніше, фактично протягом усього XVIII ст., питання передачі простору в архітектурно-інтер'єрному середовищі були каменем спотикання для багатьох графіків. Процес утвердження природного співвідношення видовженості речей тривав з більш або менш виразними ремінісценціями давніх перспективних систем.

У ландшафтні зображення просторовий образ входив значно послідовніше, ніж в інтер'єрні або архітектурно-урбаністичні. Вже у гравюрах першодруків митці підходили до передачі земної поверхні, водж, дерев та інших рослин з дещо іншою міркою, ніж до рукотворного середовища кімнати, міської вулиці або площі. Тут проблеми паралелепіпеда, куба з їх лінійністю і необхідністю враховувати напрями й кути видовженості знімалися або принаймні не стояли гостро. Схема лінійної перспективи ховалася у м'яких обрисах пейзажного тла. Відчуття окресленості зникало, рука рисувальника і гравера підпорядковувалася не так геометричним розрахункам, як природному споглядданню. У ландшафтних образах пробивалося довір'я до зорових вражень.

Характерно, що ці риси виявилися задовго до утвердження в графіці України металогравюри, тобто вже мистецтво деревориту несло в собі запере-

чення середньовічних засобів просторового образу на користь прямої перспективи, зокрема, такого її різновиду як планова будова. У мідьоритах, офортах, малюнках XVIII ст. планове трактування простору стає нормою. В ландшафтних краєвидах київських кужбушків, як і в окремих фігуральних сценах, де роль пейзажу була активна (наприклад, в малюнку Пантелеймона «Ісмаїл та Агар»), планова будова має цілком реалістичний характер.

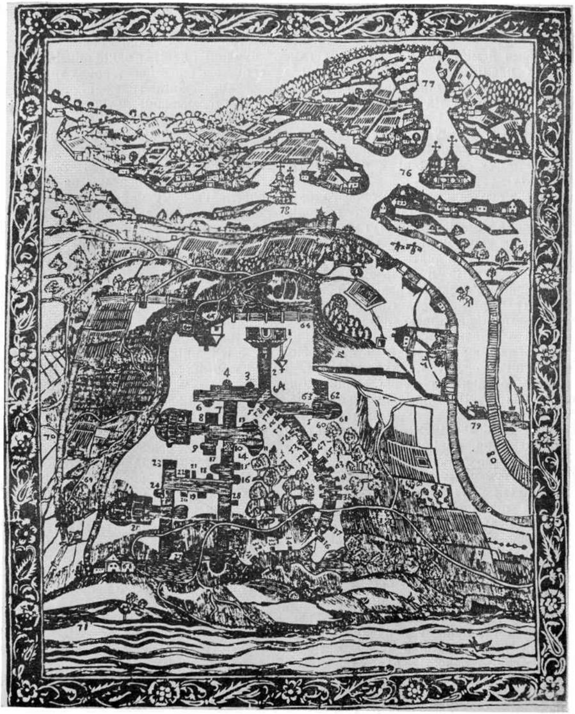
Збудження чуття глибини при плановій будові мало іншу психологічну природу, ніж при суто лінійній. Ілюзія зменшення предметів в міру їх наближення до горизонту зумовлювалася не перетином ліній уздовж променя зору, а стрибкоподібним чергуванням паралельних горизонтові смуг. В основі планової будови лежить дискретне, ступінчасте нанизування ділянок простору. Художники-графіки охоче користувалися цим засобом, бо «хвилі» ландшафту були природними стиками і переходами від ближніх до дальших шарів далини.

Плановість будови відкритого простору відчутна вже у гравюрах, виготовлених митцями кола П. Беринди, хоча вона тут ще елементарна. Поземок розділяється на дві нерівності — це вже модель подовженого поля з квітами. В ілюстраціях до крилоського «Євангелія учительного» (1606) справа не обмежується горбиками: робиться спроба розгорнути план далі, показати перехід низовини в гірський масив («Притча про блудного сина»). Ще цікавіші приклади переростання двоплановості в багатоплановість дає київська і львівська гравюра 20—40-х років XVII ст. Все більше подій виноситься з інтер'єрів на вільний простір, і гравери, здається, дістають від цього велике вдоволення, маючи можливість по-своєму «ліпити» пластику земної поверхні — рівнин, ярів, річок, в якій нема жорсткої прямолінійності рукотворного інтер'єрного середовища. Вони вибирали горизонт десь посередині аркуша, щоб було побільше місця показати усі особливості краєвиду, вкривали намічені контурами ландшафти деревами, кущами, квітами, травами, а також шляхами та ріками. І тоді, зіставлений з цим пейзажем, білий простір над обрієм сприймався не просто як тло, а як небо, навіть коли на ньому не було хмар.

Вже у гравюрах 1620-х років плановість в організації простору досить розвинена. При зображенні нерівностей земної поверхні застосовуються добре обмірковані варіанти пластичної виразності. Близьке, середнє й далеке збалансовуються щодо розмірів, чіткості окреслень і деталізованості. Плани розташовуються то паралельно до горизонту, то під різними кутами, утворюючи при цьому діагональні, конусні, півколові пейзажні композиції.

У «Хрещенні ефіопа» з «Бесід Іоанна Златоуста» (1624) Тимофій Петрович передає гірський хребет навкіс, щоб передній план заповнити сценою, в якій апостол Пилип, побачивши воду, наказав зупинити колісницю і охрестити чорношкірого африканця (Дії св. апостолів, 8; 26—40). Гравер монтує в одному пейзажному середовищі дві сцени одного й того ж сюжету. Пилип, підсівши до ефіопа і побачивши, що він читає Ісайю, веде з ним бесіду. Наступний етап — Пилип хрестить наверненого євнуха біля джерела. Гравер з'єднує два просторових середовища, провівши між рівнинним першим планом і передгірним другим лінію, яка могла б означати бровку берега, яру або канави. Але він намагається приховати цю межу, закривши її парою коней та колісницею. Таким чином, гравер у розрізнених сюжетних колізіях прагне до-

Невідомий гравер. План-краєвид Києво-Печерського монастиря. «Тератургіма». Київ. 1638.



сягти просторової єдності і щоб краще довести, що мова йде про одну місцевість, передає кілька далеких планів з горами й містами. Кожен з цих глибоких планів глядач (за аналогією з першим і другим планами) може сприймати і як ряд послідовних аксонометричних просторів, і як один глибокий простір, в якому безконечність перетинається схилами гір у їх поступовому дискретному зменшенні в напрямі горизонту.

Певна двозначність просторового трактування не може ставитися в докір художникові. Навпаки, тут продемонстровано композиційний хист і нездоланне прагнення відтворити природний цільний простір в полісюжетній, ситуаційно роз'єднаній сцені. В ренесансній гравюрі передача глибокого простору стала настійною необхідністю з багатьох причин. Але головною з них було бажання зображати і суто агіографічні сюжети, і секуляризовані, і цілком реальні на основі земних цінностей і земних мірил. В цьому відношенні гравюра — лише частковий випадок в загальній тенденції культури Відродження. «Дві реальності, «земна» і «небесна»,— пише дослідник італійського гуманізму Л. Баткін, — могли пронизати одна одну, тому що породжена цим пронизуванням єдина, тотальна реальність була витлумачена ренесансно мислячими людьми відкритою і становленою... «Штучність» і «реалістичність» ренесансної культури і, можливо, насамперед художньої, виступали як необхідні і взаємні умови»[104]. І справді, зустріч і взаємне пронизування систем (в нашому випадку — систем перспективи) відкрили перед митцями поле для творчості, для винайдення нових методів компенсації деформацій, для виправлення або пристосування спотворених елементів до норм зорового сприйняття людини. Внаслідок того, що в українській ренесансній гравюрі будова простору не підлягала твердому канонові і була, так би мовити, відкритою й вільною ареною творчості, ми зустрічаємо в один період, в одній друкарні і навіть в одній книзі неоднакові підходи щодо просторових трактувань.

У пейзажній гравюрі релікти зворотності,- аксонометричності, різного роду деформаціиності зникли швидше, ніж в інтер'єрно-архітектурній, хоча в тій і другій яскраво виявлялася тенденція поглибити простір. В обох сюжет розгортається попереду, на найкраще проглядуваному майданчику, хоча і не завжди одразу за нижньою лінією зображення. Очевидно, дія, сюжет були головною метою художника, а все інше мало підпорядкований характер. Тому територія з персонажами часто подається нахиленою в напрямі глядача, ніби для того, щоб усі деталі добре проглядалися. Але в пейзажній гравюрі цей нахил компенсується краще, ніж в інтер'єрній. Далина, яка представлена лінійно, здається ще більше підкреслює (а не ховає) похилість підлоги, стола, лави при наближенні до глядача, тоді як ландшафтний простір, поданий плановими смугами, затушовує цю диспропорцію, надаючи далині вигляду збігаючої додол> ділянки пагорба.

При цьому поширюються засоби різних просторових і об'ємних вкорочень — ракурсів. У гравюрі українського ренесансу вони більш характерні для середовищних образів, особливо там, де виникала необхідність переходу від аксонометричного неглибокого простору в глибокий. Що ж до барокко і рококо, то ракурси застосовуються в цих стилях також і в фігуративних образах та композиціях.

Досить цікавою особливістю трактування простору було застосування в гравюрі креслярсько-топографічних методів, комбінування рисунка й крес-

ЛМ (Леонтій Монах). Чистота аки девица. Київ. 1627.


ЧИСТОТА

лення. В українському середньовічному мистецтві роль геометричної розміреності взагалі була значною, особливо в передачі орнаментальних оздоб, архітектури, меблів. Однак математичні моменти, як правило, підпорядкувалися ідейно-художнім. Живописець, мініатюрист, рисувальник легко йшов на порушення точних вимірів, деформував вигляд речей, якщо цього вимагали обставини, такі, приміром, як необхідність містичної ідейності чи композиційні міркування.

Самодостатнє значення креслення в системі рисунка й гравюри зростає внаслідок підвищення інформативності зображеного. Вперше подібна потреба реалізується в панорамних краєвидах і топографічних планах фортець, міст, монастирів, зокрема району Києва, де знаходилися будівлі, що складали комплекс Києво-Печерської лаври («Тератургіма» Афанасія Кальнофойського[106], «Печерський патерик» різних видань). Співвідношення викресленого й нарисованого тут неоднакове, але топографічні моменти з часом починають превалювати.

Так, у «Тератургімі» (1638) ще переважає тенденція натурного зображення компонентів монастирського комплексу. Городи, садиби, яри, гаї, воли, будівлі й огорожі передані так, як їх бачив митець, хоча і з певною, доволі незначною, даниною умовності, спрощеності. Вся територія Києво-Печерської лаври представлена, мов із висоти пташиного польоту, причому з досить великим нахилом до глядача. Горизонт піднято майже до верхнього зрізу гравюри, від чого порівняно невисокі придніпровські горби виглядають принаймні як Карпати. Церкви й будинки зображені з фасаду, хоча насправді деякі з них (Успенський собор, лаврська друкарня) проглядалися від Дніпра не з фасаду, а з тилу. Огорожа, келії та господарські споруди близькі до топографічного плану; окремі поставлені боком і щоб побачити їх звичний вигляд, треба повернути план на 90°.

Художникові, який рисував і гравірував цей краєвид, не відмовиш в раціональності, наочності підходу до розв'язання поставленого завдання. Скрізь у нього панує розумний компроміс умовного й реального, топографічного і художнього елементів. Це підсумок його власних просторових шукань, а також досягнень попередників і сучасників, де вже нема й натяку на зворотність, а лінійна та аксонометрична перспективи переходять одна в одну.

Передача геометрично-просторової інформації в панорамній проекції з крутим нахилом зображеної території до глядача здобуває визнання в художніх колах України. Краєвидні плани особливо поширилися з другої половини XVII ст. їх наочність приваблювала таких відомих граверів, як Д. Сінкевич (вигляд Крехівського монастиря), Л. Крщонович (панорама битви під Хотином), Л. Тарасевич (сцена здобуття турецьких фортець на Азові), Н. Зубрицький (вигляд Почаївської лаври).

Одночасно розвивалися І біпроекційні зображення, де креслення відігравало самостійнішу роль, доповнюючи й уточнюючи зміст інформації, закладеної в рисункові. У панорамну схему вводився викреслений план споруд або печер, причому ці об'єкти іноді представлялися одночасно у двох проекціях як вигляди збоку і зверху, в горизонтальному й вертикальному перетинах (плани київських печер, келій, підземних церков у виданнях «Печерського патерика» 1661 і 1702 рр.). Креслення не підлягали тут правилу панорамності і представлялися «ребром». Подібний відрив вертикальної площини креслення від поданої в прямій перспективі горизонтальної площини рисунка був досить умовний, тому викреслені плани не сприймалися в системі композиції як сторонні предмети. Художники зображали у розрізі не кожну



ТТ. Гріхопадіння Адама і Єви.
«Тріодь пісна». Київ, 1627.

деталь панорами, а якийсь головний об'єкт з метою розширення й уточнення інформації про справжні розміри печер, вузли сполучень між ними тощо. До речі, повороти площин, планові розрізи, розгортки й інші креслярські методи часом навіть суттєво підвищували декоративну виразність гравюри.

Застосування геометричних засобів у художніх творах органічно випливало із самої природи графічного мистецтва, Де високо цінувалися точність, мірність, гармонійність зображення. Елементи креслення віщували наближення доби, коли гравюра почала відігравати більш практичну роль, використовуватися в науково-технічній і навчальній літературі. Все ж у творчості М. Карновського, Г. Тепчегорського, Л. Тарасевича, І.'Любецького, які багато працювали в галузі прикладної гравюри, художній елемент не витіснився чистим техніцизмом. Наукова інформація, закладена в кресленні, і естетичне чуття, втілене в рисункові, органічно зливалися в них. в один образ.

Еволюція просторових уявлень протягом **XVI,** XVII і XVIII ст. несла в собі відбиток поступового долання ірраціональних, абстрактних поглядів, переходу від них на грунт реального бачення і реального відтворення простору як тримірного середовища. Численні проміжні варіанти — від площинності й зворотності до лінійно-планової перспективи й стереометричної гли-

бини — вияскравлюють прогресуючу роль формотворчих засобів в утвердженні основ реалістичного методу в графічному мистецтві цих трьох століть.

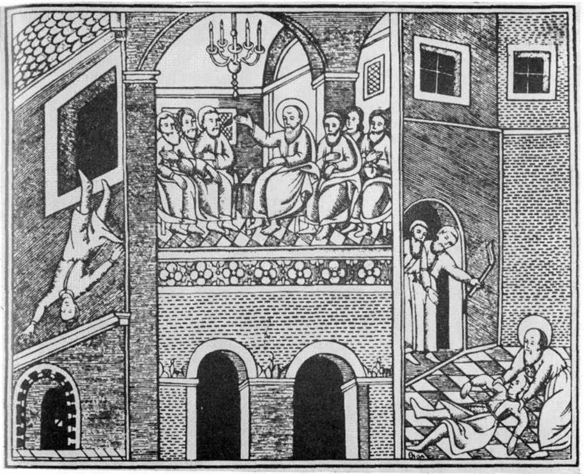
ЧАСОВІ СПІВВІДНОШЕННЯ

Середньовічний художник не міг змиритися з думкою, що зображення — лише одна мить тривалої часової події, фрагмент безконечної та різноманітної кількості рухів, які виникають щосекунди. Самі твори іноді красномовно свідчать, що їх автори намагалися передати в тій чи іншій сцені щось більше, ніж зупинений час, перебороти статику миттєвості. Ці намагання втілилися в головному жанрі живопису — в іконопису. Ірреальним змістом та врочисто-містичним ладом конкретність часу в іконі анулюється. Образ існує поза простором і часом, він відноситься рівною мірою і до перших років нової ери, і до періоду написання твору, і до миті, коли відбувалося молитовне звернення віруючого до ікони.

Абсолютизація часу в іконі як безконечного космічного хроносу була характерна для візантійської і деяких інших ортодоксальних шкіл живопису [10(i]. На Україні, особливо в добу пізнього середньовіччя і Відродження абстрактний час дещо конкретизується, «матеріалізується» місцевою іконографією, типологією, колористикою. Поширення ікон-житій надало художникам нагоду зблизити час-вічність з часом земним, безпосередньо пов'язаним з побутом людини. За багато віків іконографія невпинно поповнювалася канонізованими святими, що зумовило появу «біографічної» ікони з неминучим обмеженням в ній часового охоплення.

Книжкова мініатюра і гравюра дістали у спадщину від ікони не абстрактну й незмінну, а конкретизовану, земну модель категорії часу. Навіть у гравюрах із сильними ірраціональними моментами час мислиться і сприймається історично, подієво, оповідно. Але якраз в історизмі й виникає головна проблема часових співвідношень — відображення поточних моментів дії. Тенденція трактувати сцену у її розвитку не протиставлялася уявленням про вічний хронос. Різниця лише в тому, що образ у цьому хроносі перестав бути статичним і універсально заповнювати собою всі епохи, а розглядався у контексті нових якостей упродовж певного терміну. Розвинувся своєрідний кінематичний спосіб художнього мислення, звернений не до споглядання вічності, а до опанування часу; він витісняв з агіографічного образу підсвідоме, замінюючи його зовнішнім і раціональним. Як і простір, час піддався маркіруванню, градації поступовості, розподілові на взаємозв'язані акти єдиного процесу. В ранній українській гравюрі виділяється тенденція підсумовувати в одному зображенні ряд сцен, що охоплюють значний відрізок часу. Правило, яким користувалися митці, очевидне: дати синтетичний образ тематично єдиного сюжету (наприклад, притчі), не розділяти його на частини, які б різночасові події в ньому не описувалися. Особливо багато гравюр із великим часовим охопленням у львівсько-київських виданнях 20—30-х років XVII ст. Тоді, очевидно, остаточно оформилася і найповніше виявилася динаміка просторово-часовзї системи з повторним зображенням персонажів. Пізніше ця система пішла на спад, хоч і в окремі періоди (наприкінці XVII ст.) і в окремих майстрів (киянина Федора А.) були спроби відродити полісюжетність і часовий синтез, вдихнути в нього нові сили.

Найхарактернішими прикладами повторного показу героїв «на тлі» тривалого часу, можливо, є гравюри з київської «Тріоді пісної». Над ілюстраціями до цієї книги працював майстер ТТ,



Федір А. Зцілення Євтиха. «Апостол». Київ. 1695.

який, можна сказати, мислив епохами. Він умів прекрасно узагальнювати матеріал, поєднувати далеко не синхронні події. Так, усі перипетії з життя Адама і Єви або з гріховних мандрів «блудного сина» він умістив в одному зображенні і, як уже відзначалося, без відчуття композиційної тісноти[107]. ТТ зображає тих самих осіб вдруге, втретє, вчетверте; час у нього також невизначений і символічний, як у біблійній книзі «Буття», з якої він черпає матеріал («Гріхопадіння»). І в інших творах цього автора концепція часу розпливчаста, близька до іконної надчасовості. Сума розрізнених вражень, образів, притч, символічних видінь виявляється в нього зібраною в одному місці і в один час.

Ще цікавіше об'єднуються різночасові події в українській станковій гравюрі етичного змісту. Чудовий майстер імпровізації, дотепний гравер народної течії в мистецтві Леонтій Монах спробував на одному з естампів 1627 р.. показати чистоту людської душі у вигляді алегоричної дівчини-красуні. Стверджуючи в написах довкола постаті дів-

чини, що чистота здатна погасити своїми сльозами вогонь гріха, постом і мовчанням зв'язати диявола, смиренністю приборкати змія, Л. Монах тут же показує, що усе це робиться синхронно і в одному місці: попадали носії темних сил, знесилився лютий лев, гасне полум'я нечистих страстей від сліз дівчини (які вона виливає, до речі, з чаші). При всій умовності такого збігу обставин, художник хоче підкреслити радикальну перетворюючу силу чистоти, миттєвість перемоги добра над злом.

Досвід ТТ і Л. Монаха уявляється, проте, рідкісним, нетиповим для української графіки в цілому. Поширенішим був метод єднання лише двох — початкового та завершального — етапів події, яка тривала не надто довго. Ілюстратори-гравери на дереві XVII ст. надавали перевагу обрамленню сюжету заспівом і фіналом, пропускаючи кульмінацію. В центрі їх уваги був процес як організована за певним принципом сума моментів. Кульмінація, виражаючи вищу точку напруження, стала популярною в мистецтві зрілого барокко. А до цього, коли проблема подолання статичності й передачі реального руху, в якому б акумулювалася сутність сюжету, ще не була остаточно розв'язана, метод обрамлення приймається митцями як найоптимальніший з погляду передачі поетапного розвитку дії.

У методі обрамлення закладена ідея повноти й завершеності, причини й наслідку. В ньому виражається повчальний характер канонічного тексту й онтологія середньовічного мислення. Одноактова ілюстрація розповіді лише для наочного її підтвердження, номінативна констатація не могли бути основним завданням митця. Два факти, мов два полюси, утворювали своєрідне «силове поле», в якому опиняється глядач, щоб, домисливши пропущені проміжні сцени, дістати той чи інший урок моралі.

Зображення дії у двочасових межах нерозривно пов'язане з активізацією руху, з перенесенням акцентів від внутрішньої динаміки (статичного напруження) до зовнішньої (міміки, жесту). У драматичній сцені падіння юнака Євтиха з вікна під час бесіди Павла з учнями в Троаді (Дії св. апостолів, 20; 7—12) гравер Федір А. продемонстрував цей зв'язок особливо виразно.

Відтворення самого лише нещасного випадку, що стався з Євтихом, являло б собою звичайну жанрово-побутову колізію. Бесіда затяглася до півночі і хоч у вітальні, де зібралися учні, було досить світильників, один юнак, сидячи на підвіконні, поринув у глибокий сон і, похитнувшись, упав з третього поверху, розбившись на смерть. Типова трагічна бувальщина. Так і трактує її Федір А. у лівій частині гравюри. Для більшої наочності він навіть подає будинок у вертикальному перетині: видно світлицю, внутрішні й зовнішні архітектурні деталі, вікно, з якого головою вниз падає бідолашний Євтих. У правій частині гравюри вдруге бачимо Павла та двох учнів — вже біля тіла потерпілого, який поволі оживає, приходить в себе. Значення цього другого акту — в його морально-містичному підтексті: якби щось подібне сталося з Євтихом в рядовій ситуації, а не в присутності апостола, не на богонатхненній бесіді,— не бути б йому живим. І тут констатується другий бік моралі: не спи на проповідях.

Виходячи з цих смислових моментів, гравер трактує дію в ущільненому часовому охопленні, підтвердженому не чим іншим, як характером руху. Персонажі у світлиці перебувають, так би мовити, у статичному положенні. Вони спокійно сидять, їх жести плавні. І на тлі цього зображено падіння людини (ліворуч), оперативні рішучі заходи Павла по врятуванню потерпілого (праворуч). Глядач легко «домальовує» в своїй уяві інші картини, що сталися за короткі



Невідомий рисувальник. Притча про багатія і вбогого Лазаря. Київ. 1750-ті роки.

хвилини між падінням і порятунком: збудження, що прокотилося серед'присутніх в кімнаті, спускання Павла й учнів сходами на вулицю, маніпуляції по оживленню Євтиха.

Отже, скорочення часового охоплення, зближення початку й кінця події прямо пропорційні зростанню динамічних темпів: від статики чи сповільненого руху до прискорення[108], і від нього — до блискавично-бурхливого, суто бароккового руху. Аналогічну тенденцію зауважив на прикладах російської ікони і Л. Жегін, який писав: «Процес скорочення часового охоплення безпосередньо пов'язується із вивільненням предметів від матеріальної перевантаженості. З'являються різноманітні рухи, але все ще сповільнені у своїх темпах...»[109]. Справді, в аналізованій гравюрі майстра Федора А.рухи різноманітні, але їх бурхливість швидше розуміється, ніж реально передається. Навіть падіння Євтиха нагадує кадр уповільненої кінозйомки: стрімкість тут ще не до кінця опрацьована у своїй виражальній формі. Але миттєвість пронизує внутрішню структуру, увесь зміст цього твору, який з'явився 1695 р. в пору зрілості стильових форм українського барокко і відбиває його специфіку. Правда, традиційна форма лі-



Г. Тесленко. Свята родина.
Київ. 1750.

неарного дереворита, композиційна схема полісюжетності не дали можливості Федорові відтворити візуальний образ руху, як це робили в його час гравери на міді.

Кінцем XVII ст. і завершується традиція двохактного розподілу дії з метою підкреслити її тривалість. Художники навчилися передавати ілюзію часової протяжності в одному моменті, без розмежування і без повторення персонажів у рамках даного зображення. З опануванням таємниць зовнішнього рисунка, прямої перспективи і руху вдалося приборкати застиглість часу. На основі єдності внутрішньої і зовнішньої динаміки форми облямовуючі часові точки зливаються в єдину, яка звично і природно втілює в собі ідею розвитку сюжету.

Стійкішою виявилася форма часових переміщень, проведення аналогій між різносюжетними і різночасовими подіями, об'єднаними якоюсь однією ідеєю або одним приводом. У творах із сильно відчутним актуальним (і соціальним) підтекстом робляться спроби «покликати» з глибин історії різних праведників і святих для допомоги сучасникам в їх мирських справах. У фактах «покликання» Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерських, Володимира Великого та інших канонізованих церквою історичних осіб лежить ідея подолання влади смерті і влади часу. Пафосом зустрічі живих і давно померлих пройнято чимало гравірованих тез, титулів, фронтиспісів, ілюстрацій. Ми вже не кажемо про те, що у свідки або на допомогу людям в XVII, XVIII ст. постійно «запрошується» обширний біблійний пантеон. Представники пророчого, христологічного, апостольського чинів з'являються в потрібний час і в необхідному місці, щоб проявити силу своєї опіки над народом.

У гравюрі XVI, першої половини й середини XVII ст. подібні «єднання епох» робилися безпосередньо, часом із зворушливою наївністю. Пізніше в часових екстраполяціях виявлялося більше тонкощів, образної вигадки. У творах, виконаних на замовлення місцевих, російських і деяких західних видавців та друкарень, українські майстри інтерпретували сцени покровительства святих стосовно земних справ як пророчі сни, видіння чи алегорії (І. Щирський, Д. Галяховський, І. Мигура, Н. Зубрицький). Цікаві приклади часових співвідношень дає творчість О. та Л. Тарасевичів. Вони не сплавлювали і не ототожнювали легендарних, історичних, уявних подій із сучасним й реальним, а швидше зіставляли їх. «Викликання» подій і осіб минулого виглядає в Тарасевичів як особливий внутрішній стан персонажа, свого роду «фата-моргана», подана візуально, у вигляді супутної сцени

або як продовження реального буття героя. Причому система «стикування» подій різних періодів узгоджена із аналогічним «стикуванням» середовищ. Виникав єдиний просторово-часовий комплекс. Це особливо унаочнено в образах євангелістів та в серії гравюрок «Відправа св. меси» О. Тарасевича. Сцени на далеких планах (а також за вікнами чи на картинах) не могли сприйматися **тут** в часі й просторі, такими, якими їх бачив глядач на перших планах. Це неначе втілені думки, спогади, мрії, що витають поряд із персонажем. Зіставляються минуле й сучасне, мрія і дійсність — не завжди тотожні, але й не відчужені. Скажімо, кожний новий момент відправи меси збігається в О. Тарасевича із появою нового зображення на стіні, яке сприймається двозначно: то як змальована сцена, то як живе повторення і відтворення якоїсь символічної або містичної події, про яку в даний момент говорить пастор. Ретроспектнвність майстерно затушовується, так що у зіставленні реальної й уявної сцен з'являється тенденція сприймати їх синхронно.

За подібним принципом виконані гравюри О. Тарасевича з образами євангелістів, а також тези, підносні панегіричні естампи з так званими явленнями І. Щирського, М. Карповського, Л. Крщоновича та ін. Час у гравюрі й рисункові бароკко розуміється ускладнено, по-філософському містко, неоднозначно. Секуляризоване мистецтво, дедалі міцніше спираючись **на** життєві **факти,** виставляє ці факти в релігійній оболонці. Звідси йде бажання деяких художників **XVIII** ст. трактувати конкретний час в контексті вічності. Особливо це помітно в панегіричній гравюрі. Намагаючись догодити особі, якій присвячено панегірик, художники часом ідеалізували її минуле й сучасне життя і пробували найпомпезнішими суперлативами змалювати райське майбутнє свого героя. Причому точка збігу часів виглядає настільки розпливчастою, що глядачеві нелегко розібратися, де кінчається ретроспекція і де починаються футуристичні передбачення панегіриста. Такими часовими співвідношеннями пройняті ілюстрації І. Щирського та Л. Крщоновича до панегіричних віршів та поем, що виходили на зламі **XVII** і **XVIII** ст. у Києві та Чернігові [11], більшість гравірованих тез цього періоду [1П].

Іконна традиція позачасовості, як правило, не зустрічається в графічних творах **XVIII** ст., а принцип часового обрамлення і повторного зображення персонажа зберігається лише в особливо шанованих композиціях, як, наприклад, у сцені «Усиішія», поширеній у живопису і графіці України. Тут повторюваність образу Марії — на одрі, в руках Ісуса (як «душі» — сповитого немовляти), а в деяких композиціях і при вознесінні на небо — береже в собі думку про поєднання конкретних моментів в один

Ф. Бальцеровський. Поклоніння пастухів. Київ. 1750-ті роки.





А. Галик (?). Апостол Андрій. Київ. 1750-ті роки.



А. Галик (?). Замислений чолопік. **1750-ті роки.**

подовжений час і в одну тривалу дію. Хоча у твори богородичного циклу художники XVII і особливо XVIII ст. вносили багато нових жанрових моментів, використовуючи и іконі родинні звичаї українського народу, композиція «Успіння» залишається традиційною і навіть архаїзованою в основних компонентах змісту й форми, в тому числі в принципі сполучення різночасових дій. В мистецтві Заходу секуляризаційні моменти проникли в «Успіння» в XV—XVI ст., зумовивши трактування сцени як несподіваного лиха, що спіткало апостолів [112], у східній же християнській традиції ця композиція незмінно містична, наче «пробніііі камінь» зв'язку із мистецтвом середніх **віків** і відгомін візантійського канону. Російський дослідник А. Салтиков висловлює припущення, що стійкість принципу повторення постатей у творах типу «Успіння» може бути пояснена впливом на художників так званих апорій філософа Зенона Елейського, зокрема апорії «стріла» [113].

Помітно змінюється в українській графіці принцип трактування часових співвідношень в житійних образах. Чимало цікавого вніс сюди Л. Тарасевич. Взявши для ілюстрацій «Печерського патерика» композиційну схему житійної ікони, він наповнив основний образ та ретроспективні супутні сценки (як правило, в одному-двох клеймах) з життя того чи іншого печерського монаха справжнім історизмом. .Матеріальні речі, пейзажі покликані спростувати будь-які сумніви щодо правдивості зображених сцен. Часова структура в патристичних образах позбавлена багатьох умовностей минулого. Повторения образу виноситься здебільшого за рамки центрального зображення, у нижнє клеймо. Іконна поза «непорушного стояння» пожвавлюється екстатич-

ною мімікою, а також тлом, що являє собою справжній згусток життя, сповнений руху й мінливості. Зображення в клеймах, а подекуди і на других планах, мають насамперед оповідно-ретроспективне, жанрово-побутове значення. Усе це створює враження звичного для людини перебігу часу, нерозривність сприйняття часу, простору і руху. Віднині показником і мірилом часової подовженості стає не повторення статичних моментів розвитку дії вдруге, втретє і т. ін., а один динамічний момент, здатний асоціювати у свідомості глядача низку попередніх і наступних етапів. Це вагомий здобуток правдивої передачі природи й людини в їх безконечній змінюваності.

Цілком природно, що цей перелом у поглядах на час збігся з посиленням жанрових моментів у багатоперсонажних графічних творах і зростанням психологізації образів у творах портретного характеру. Рисунки з Києво-Печерської лаври знаменують собою кінець «кадрованого» відтворення часової подовженості і стабілізацію методу передачі тривалої дії в якомусь певному моменті.

У цьому зв'язку цікавий рисунок невідомого автора «Притча про багатія і вбогого Лазаря». В ньому виражене прагнення сконцентрувати різні події в одному місці та в одній миті і, так би мовити, «одним махом» показати в усіх деталях і застольне бенкетування гостей багатія, і страждання хворого Лазаря, який примостився на долівці разом із псами, і те, як прислуга виштовхує за ворота каліку на милицях. Ці події пов'язані між собою швидше ідейно, ніж синхронно. Автор же, усвідомлюючи роль часового узагальнення в мистецтві, об'єднує їх в одній композиції і в паралельних сценах. При цьому він остаточно не позбувається оповідної ілюстративності і деякої наївності просторових чи часових зіставлень.

У рисунках «Свята родина» Г. Тесленка і «Поклоніння пастухів» Ф. Бальцеровського акцент зроблено на типовості характерів і обставин, які виявлялися у різні моменти при народженні Христа. Волею митців несинхронні часові точки сполучаються в одній миті: в конкретному виявленні турбот Марії, яка годує дитя ложечкою, в ніжній запобігливості старого Йосипа, що одночасно забавляє Ісуса, показуючи йому гілочку з трьома вишнями, і ангела з блюдом («Свята родина»); а також у зацікавленості й замилуванні пастухів усім тим, що вони побачили у віфлеємських яслах («Поклоніння пастухів»).

Кращі українські графіки середини і другої половини XVIII ст. переймалися думкою втілити час як вічність, зокрема, в образах пророків, апостолів, мудреців, з іменами яких пов'язувалися в епоху Просвітительства уявлення про відблиски в людині одвічної божественної мудрості. Два майстерно виконані рисунки (вони не підписані, але близькі до манери Алімпія Галика) представляють саме такі осяяні вічністю образи. На одному з них зображений апостол Андрій, який, відірвавшись від читання і підперши рукою голову, поринув у глибокі роздуми. В подібній позі перебуває і персонаж другого рисунка з тією лише різницею, що він значно молодший за Андрія і зодягнений в європейські строї.

Єдність історичного часу, втілена в однофігурному зображенні,— один з найскладніших варіантів вираження часових співвідношень в образотворчому мистецтві. Тут необхідний діалектичний зв'язок конкретного образу з широким — аж до абстрактності — узагальненням особистості, розумінням її ролі в історії, покликанням у цьому світі, доцільністю життя взагалі.

Старезний апостол Андрій, який замолоду був перший покликаний в учні Христові (і тому названий Першозваним),— це згусток досвіду власного життя і досвіду всього попереднього людства. Він був свідком месіанського слу-

жіння Ісуса від початку до кінця, багато подорожував, пізнав цілі народи і суть окремої індивідуальності. Це немовби втілений підсумок історії людства. В кожному штрихові, обсязі, формі його масивної голови— вираз мудрості, що піднялася над епохами й періодами. Благородна широчінь чола, довга й густа борода, що взялася потужними хвилястими пасмами при повороті голови, кремезна постать в просторій одежі, важкі, але не огрубілі руки. Це асоційований образ розуму й знань всіх часів і народів. В Андрієві можна впізнати риси біблійних пророків й античних філософів, Леонардо да Вінчі і Льва Толстого. І водночас агрегат його страдницької смерті (хрещата диба, на якій він був розіп'ятий) переносить образ з надчасовості в конкретну обстановку І ст. н. є., змушує згадати гоніння римських імператорів на перші покоління християн.

Але від цієї конкретизації індивідуальності, часу, місця, обставин життя і смерті Андрія знову відкривається вихід у надчасову вічність— тепер уже на рівні догми про загробне життя, про вічне блаженство праведників, серед них і 12-ти апостолів. У такій своїй іпостасі образ старезного діда на рисунку середини XVIII ст. стає символом цільності й нерозривності історичного плину часу.

«Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. **Кн.1.** 1574—1700» Я. Запаска і Я. Ісаєвича **(1981),**— гравюра на міді на українських землях з'явилася не в кінці XVII ст., а на його початку. Більше того. На останніх «Федоровських читаннях», присвячених 400-річчю надрукування Острозької біблії (Львів— Острог, вересень 1981 р.) у доповіді Я. Ісаєвича йшлося про те, що в одному з Люблінських архівів ним знайдена угода, згідно з якою І. Федоров мав намір проілюструвати Острозьку біблію мідьоритами і навіть замовив граверові Уласію Ебішові 150 кліше. Чому угода не була виконана — треба ще дослідити, але цей факт посвідчує, що гравюра на міді «вписувалася» в естетичний ідеал оздоблення ранніх українських друків.

Наведені приклади доводять велику розмаїтість відображення часових співвідношень у мистецтві графіки, невпинний розвиток розуміння тривалості і миттєвості зображуваних подій, зв'язок лінійного і циклічного часу з життям людини.

Уся система розвитку засобів форми в українській графіці XVI—XVIII ст., втілена в рисункові, композиції, особливостях передачі простору й часу, являє собою складний і живий процес нагромадження нових якостей, спрямований на кристалізацію основ реалістичного сприйняття світу і перенесення здобутих вражень в художній образ. Принцип «все як у житті» спонукав митців переглядати усталені, вироблені віками норми зображення і, вивчаючи досвід інших народів, одночасно додумуватися до власних нових способів зближення художнього образу з життям.

ЖАНРОВА СТРУКТУРА

ЖАНРОВА СТРУКТУРА

Класифікувати твори української графіки XVI—XVIII ст. за жанровими ознаками непросто. Основна трудність полягає в перехідному характері мистецького процесу в цю пору: адже гравюри першодрукарів XVI ст. ще тяжіють до градації, властивої середнім вікам, а в рисунках і гравюрах XVIII ст. вже простежується структура, близька до реалістичного мистецтва.

Стосовно ілюстрацій до ранніх друкованих псалтирів та інших видань кінця XVI -- початку XVII ст. могла б бути прийнята система жанрової ієрархії, яку пропонував ще Н. Кондаков при розгляді мініатюр до грецьких середньовічних рукописних псалтирів. Вчений поділяв цикли ілюстрацій на п'ять жанрових груп, або, як він писав, розділів: 1) історичні (старо- і новозавітні) сцени; 2) сюжетні лірико-повчального характеру; 3) символічні та алегоричні композиції; 4) втілення; 5) твори спеціально іконописного характеру [1]. Подібну класифікацію сюжетів застосовує з незначними доповненнями сучасний дослідник мініатюр Київського псалтиря 1397 р. Г. Вздорнов. В історичних зображеннях він, на доповнення до розділів Н. Кондакова, виділяє проміжний (між старо- і новозавітними сценами) тип сюжетів, а також оповідні малюнки неісторичного змісту і буквалізми [2].

Якщо б цю жанрову схему спробувати накласти на мистецтво української графіки, скажімо, середини або другої половини XVII ст., коли в ній особливо яскраво давала про себе знати тенденція до жанрового розгалуження, то ми виявили б її мало придатною, занадто тісною для з'ясування жанрової ситуації. Нові жанрові утворення продовжували у XVII ст. локалізуватися, а відтак знову ділитися, мов клітини живого організму. Не викликає сумніву, що безупинно мінливий жанровий плюралізм, який так важко сьогодні схематизувати, підігрівався струменем секуляризації, вторгненням земного елемента у традн-

ційно агіографічну сферу християнської образності. Дбайливо виплекане в середні віки церковне мистецтво, звільнившись з-під суворого церковного контролю, захоплювало нові форми земного і мирського буття і, втрачаючи трансцендентну стерильність, утворювало оригінальні синтетичні елементи, включаючи й жанрові.

То чи можна в цій ситуації взагалі визначити якусь сталість жанрів у періоди їх перегрупування? Не спрощуючи проблеми, слід все ж визнати, що структурна рухливість української графіки не була хаотичною. В ній спостерігалася своя спрямованість і своя мета. Тому розшукування спільного знаменника у такому процесі, як жанроутворення, не уявляється нам справою безнадійною. Зв'язок графіки з мистецтвом слова, де питання жанрів в цілому розв'язані краще, ніж в образотворчому мистецтві [3], створює відповідне тло для розгляду співвідношення жанрів у самому графічному мистецтві.

Розгорнуту характеристику жанрів українського живопису XVII—XVIII ст. дав П. Жолтовський [4]. З окремих живописних жанрів досліджені ікона [5] і портрет [6]. В питанні класифікації української мініатюри також зроблено суттєві спроби [7], але вони ще недостатні і вимагають подальшого уточнення. Те саме можна сказати і про гравюру, хоча про неї написано чи не найбільше книг і статей, створено ґрунтовні довідники. Втім, проблема жанрів у науковій літературі про українську графіку (і зокрема гравюру) не ставилася і не розв'язувалася спеціально, особливо в теоретичному обміркуванні. Це випливає з нерозробленості принципів, за якими слід провадити жанрову градацію, а також і самих критеріїв жанроутворення.

На наш погляд, в основу характеристики жанрів у такій мінливій, еволюціонізуючій мистецькій системі, як українська графіка XVI—XVIII ст., слід покласти принципи спрямованості, відцентровості і розгалуження. Під принципом спрямованості розуміється закономірний рух графічного мистецтва від вузького кола канонічних сюжетів і образів до недогматичного і, в кінцевому результаті, світського й реалістичного їх витлумачення. Саме цю мету еволюції ми повинні мати на увазі, групуючи структурні утворення у графіці. Принципи ж відцентровості і розгалуження означають якісні параметри цього руху: вихід (і відхід) від центрального, стрижньового образу догматичної іконографії (агіоса), утворення проміжних образів, в яких поєднано символічне й реальне, ділення і відмежування нових структур від старих. Ці принципи легко собі уявити у вигляді дерева, яке в міру росту відпускає від стовбура гілки, а останні, в свою чергу, дають нові галузки й пагінці.

Що ж до критеріїв жанроутворення, то основним з них є міфо-реалістична образна система в її діалектичному розвитку. Дифузний, заснований на єдності протилежностей (міф і правда, легенда і факт, фантастичне і справжнє явище і т. ін.) характер сюжетів та образів вимагав від рисувальників і граверів удаватися до «придумування» таких зображувальних структур, яких не було раніше, тобто виступати новатопами, засновниками НОЕ их жанрів. Варто однак, зауважити, що далеко не кожна придумана структура ставала окремим жанром чи навіть піджанром. Жанрами виступали лише ті групи образних організацій, які виявляли загальну тенденцію в мистецтві, наприклад, портрет (в якому екстраполювалися людинолюбні ідеї Відродження), теза (в ній віддзеркалився полемічно-дискусійний характер шкільної й академічної освіти на Україні), пейзаж, що виражав деякі аспекти патріотичних настроїв, тощо.

Отже, жанри формувалися у зв'язку із змістовими аспектами мистецтва, вони спиралися на аналітичну сторону процесу образного мислення, на тенденцію

розрізнення типів зображень. В цьому плані запропоноване Г. Вагнером визначення жанрів в образотворчому мистецтві як зображувальних структур, що історично склалися й іманентно наділені певним змістом [8], можна вважати правомірним, хоча, можливо, надто загальним. Конкретні доповнення до цього визначення криються в кожному локальному або національному мистецтві і в кожному історичному періоді його розвитку.

Враховуючи динамічну природу жанрів в українській графіці XVI—XVIII ст., очевидно, не слід покладати в основу характеристику якогось одного етапу їх складання. Треба брати жанрову ситуацію в цілому, враховуючи і принцип спрямованості графіки до реалізму. Тому історично обумовлена мета розвитку цього виду мистецтва має бути визнана пріоритетною, такою, що дає найоптимальніші можливості для огляду всієї панорами жанроутворення. Це не означає, що до графічних жанрів XVI—XVIII ст. цілком і повністю прийнятний жанровий корпус реалістичної графіки XIX—XX ст. Але жанр у сформованому вигляді дозволяє в ретроспекції краще уявити особливості його становлення, визначити причини і джерела його появи.

У XVI ст. майже по всій Європі починається інтенсивне розмежування мистецтва на нові тематичні сектори, які відповідали змістові й формі творів, пройнятих земними мотивами, гуманістичною ідейністю. Виникають як відособлені тематичні сфери пейзажний живопис (що втілював як натуралістичний, так і ідеальний пейзаж), жанровий живопис, натюрморт, характерні й сатиричні сюжети, історичний живопис як шлях до історичного пізнання, портрет як психологічний документ або як пам'ятник історично й соціально конкретного духовного середовища, новий алегоричний живопис, нова концепція художнього декору, новий тип театральної та світської будівлі, перші великі парки [9]. Україна, як і інші слов'янські країни, згідно з найновішими дослідженнями М. Конрада, Д. Лихачева, Ф. Шевченка, Д. Наливайка, Я. Ісаєвича, В. Свєнціцької, Г. Логвина, також була зачеплена цим ренесансним процесом обособлення нових і перегрупування давніших тематичних ліній у мистецтві, хоча, звичайно, на основі місцевих традицій і локальної специфіки художнього процесу.

Йдеться, отже, не лише про виникнення нових жанрів, а й про розвиток, збагачення і, значною мірою, переродження старих. Ми матимемо справу як із загальною зміною системи структурних одиниць у графічному мистецтві, так і з частковими реформами й модифікаціями в межах кожної з цих одиниць. І запровадження нових типів зображень, і переінакшення старих диктувалися конкретними практичними потребами, наприклад, вдосконаленням мистецького оформлення книги, розвитком картографії, оголошеннями про диспути в Київській академії тощо. Процес жанроутворення виявляється тісно вплетеним в загальну еволюцію образної системи і безпосередньо зв'язаним з розширенням суспільних функцій графіки. В образотворчому мистецтві, як і в літературі, музиці, жанр не може розглядатися як замкнена система, а «повинен бути включений в широку картину суспільного життя епохи» [10].

АГІОС
1 ПОРТРЕТ

Розгляд жанрової структури в українській графіці слід розпочати з портрета. І зовсім не тому, що він виник раніше за інші зображення або що він був надто поширений. Графічний портрет на Україні значно «молодший» за малярський, а в кількісному відношенні він посідає досить скромне місце з-по-

між численних непортретних гравюр і рисунків. Портрет є, по-перше, найбільш людинознавчим жанром (і цим визначає основну —• гуманістичну — тенденцію розвитку української графіки досліджуваного періоду) і, по-друге, в ньому простежується перебіг змістових компонентів від церковного до світського мистецтва.

Портрет у живопису і портрет у графіці не є ідентичними структурно-жанровими явищами. Малярський портрет більше успадкував ієратичні елементи ікони, образ людини в ньому пов'язаний з представницькою роллю. Графічний же портрет, несучи в собі також представницьку роль, водночас тяжіє до «словесного опису» людини, він ілюстративний, інформаційний, засоби передачі індивідуальної сутності особи в ньому не такі різноманітні, як у портреті малярському. Графіка з її переважно книжною сферою побутування значно пізніше досягла розвиненого корпусу портретних типів та варіантів репрезентації зовнішності, психіки й характеру, ніж живопис. І все ж відмінності між портретом живописним і портретом графічним здаються частковими, неістотними порівняно з тим спільним, що їх єднає.

Причина появи портретного образу в графічних творах України безпосередньо пов'язана з гуманістичними ідеями Відродження. До якої б категорії не відносити, скажімо, перший з відомих нам графічних портретів Петра Сагайдачного у книзі «Віршів» Касіяна Саковича — це насамперед твір ренесансний, епітафіяльний, вигравіруваний з нагоди смерті гетьмана. В ньому слабко передана зовнішність, не кажучи вже про характер, але від цього він не перестає генетично, ідейно і стилістично тяжіти до мистецтва Відродження. Анонімний гравер з друкарні Києво-Печерської лаври не відтворив (і, очевидно, не ставив перед собою такої мети) «натуральний» вигляд Сагайдачного в усіх його індивідуальних прикметах. Плекання по-



Невідомий гравер. Петро Конашевич-Сагайдачний. «Вірші». Київ. 1622.

дробиць, милування точними, як у житті, деталями обличчя прийде пізніше. Тут же міркування про відповідність зображення оригіналові (в основі якого лежать цілі й прагнення виключного, неповторного) підпорядковані загальній героїчній концепції образу.

Глядач бачить типізований образ військової людини, представника своєї доби. Таким міг бути не лише Сагайдачний, а будь-який козацький старшина, бо одяг, шапка, булава і кінь — це лише атрибути, які свідчать про особу опосередковано, як про людину, що займала певне становище і була наділена владою. Але саме той факт, що цей вершник за допомогою словесного образу асоціюється з конкретною людиною, що його статичний вигляд ілюструє вірші, підтверджує ренесансну природу цього твору. Символічне і окреме в ньому взаємно доповнюються і зближуються; загальновживані стереотипи маєстатичності приписуються конкретному адресатові.

Чи не аналогічний спосіб перенесення абстрактних чеснот на окремі історичні персони зустрічаємо в мистецтві західноєвропейського Відродження? Герцоги в лицарських латах, князі у вбранні легіонерів, дожі на конях та в позах Юрія Змієборця і матері в образах Мадонни — в усіх цих екстраполяціях, де особистість ставала носієм ідеалу, вловлюємо не рабську компліментарність творців, не їхні бажання догодити замовникові, а насамперед віру в людину. І хоча концепція людини у відродженському мистецтві передбачала значну, чільну роль індивідуального, все ж характерне й загальне брало іноді над ним гору. Так, Мікеланджело Буонарроті в портретах герцогів Джуліано Немурського і Лоренцо Урбінського для каплиці Медічі зігнорував справжню зовнішність цих людей, не прагнув передати портретної їх схожості, зосередившись на створенні «двох типів людей — діяльного і мужнього Джуліано і меланхолійного, зануреного в роздуми Лоренцо» [11].

Чим же тоді відрізняється портрет, в якому втілюються збірні поняття мужності, меланхолійності чи (як у випадку із Сагайдачним) доблесті, від звичайної алегорії? Адже і в портретах такого типу і в алегоріях йдеться про уособлення абстрактного поняття, про візуальну концентрацію розпорошених прикмет в одному образі. Основна різниця полягає в тому, що принцип схожості в ренесансному портреті, займаючи часто-густо підпорядковане становище стосовно загальноприйнятих маєстатичних ознак, все ж таки не ігнорується цілком. Якась доля індивідуального — хоча б у вбранні або інших зовнішніх атрибутах — завжди в портреті присутня. Алегорична ж постать повністю є плодом художньої фантазії. Навіть коли Мінерва, Марс чи будь-яка інша алегорія і буває схожою на конкретну людину, то це не що інше, як псевдоіндивідуалізація, стереотип, зорієнтований на етнічний образ. В алегорії зібрано постійну суму символічних ознак, тоді як у портреті ці ознаки справжні, правдиві і до того ж не регламентовані, а різноманітні й мінливі. Отже, які б узагальнюючі моделі не навіював собою кіннотник у «Віршах» К. Саксвича, він у кінцевому результаті є образом портретним.

Важливим чинником підкреслення й посилення індивідуальних моментів у графічному портреті є підпис, присвята, взагалі будь-який текст, що роз'яснює особистість зображеного. В даному випадку слово відіграє провідну роль, бо образ Сагайдачного, «вимальований» К. Саковичем у віршованій драмі, є незрівнянно багатшим і деталізованішим за лапідарний образ гравюри. Кожна строфа розкриває у героєві якусь рису характеру, особисті й громадянські прикмети, мистецтво керувати військом, дотримуватися дисципліни, шанувати порядок, любити добро:

Умел мудре тымъ сильным войском керовати,
Доброго любил, злого зась звыкл карати.
Для того ж и звитязства часто доказовая,
Же карность сь послушенством въ своем
войску мевал [1a].

Не будемо вдаватися в деталі з приводу можливих перебільшень заслуг і «цноґ» Сагайдачного — це право автора «Віршів» і типовий стилістичний прийом у жанрі епітафіяльного панегірика давньоукраїнської літератури. Нас же цікавить тут явище переміщення ілюстративних акцентів, коли не зображення, а текст містить у собі образну та інформаційну домінанту. Масні смуги й пятки, утворені дереворитом, передають найзагальніші форми, обриси і контури. В портреті схоплено характерне, але пропущено безліч нюансів, якими рясніє кожна сторінка «Віршів». Створювана по пам'яті і, очевидно, у стислий термін, гравюра виявляє процес мислення майстра народної школи: похибки в рисункові й пропорціях компенсуються розвиненим чуттям деко-

ративності й ритміки. Орнаменти на сагайдаку із стрілами й на попоні, кунтуш з густими рядами ґудзиків, шапка і взуття, здається, поглинули всю увагу гравера. Без цього мальовничого «натюрморту» атрибутів, як і без добре переданого ритму руху коня, йому було б важко досягти відчуття врочистої звеличеності, репрезентативності самого образу гетьмана.

Але у найбільш вразливому місці зображення — в передачі портретної схожості, рис вдачі, в моделюванні обличчя, в композиції постаті (відчутно вкороченої, непропорційної) — підключилася словесна образна система, покликана вияскравити саме ті особливості героя, яких бракувало в його графічному портреті. Взаємодоповнююча комунікативна лінія «текст — гравюра» сприяла повноті образу.

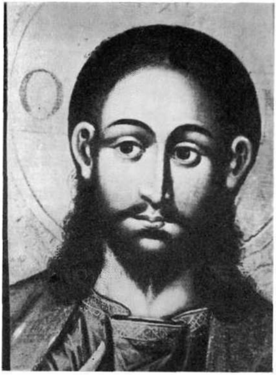
Звичайно, розглянутий випадок, коли портрет супроводжується детальним словесним витлумаченням, є дуже рідкісним в українській графіці. Це швидше виняток, а не правило. Переважна більшість графічних портретів має лише елементарні інформаційні підписи. Та навіть одне слово, скажімо, ім'я або прізвище портретованого, стає суттєвою прив'язкою постаті чи обличчя до конкретної людини.

Не лише у портретах, а й в образах біблійного кола підписові надавалося особливого значення. Основні євангельські образи — Христос, Марія, апостоли — підписувалися в живописних і графічних зображеннях відповідними іменами або ініціалами. В цьому відчутна велика довіра слову — часом більша за довіру іконографічному прототипові, хоча останній освячувався, утверджувався, канонізувався на найвищих ієрархічних рівнях, таких, наприклад, як Вселенські собори.

Встановлюючи традицію підписувати іконні образи, ранньохристиянські богослови мовби передбачали, що під яким би контролем не знаходилася іконографія святих, вона все одно зазнаватиме в майбутньому змін, піддаватиметься етнічній різноманітності. В художній практиці це передбачення, здається, підтвердилося. Лики святих післяіконоборської доби не в усьому тотожні ликам тих самих святих на образах доіконоборського періоду (VI—VII ст.), унікальні примірники яких уціліли від іконоборців і хрестоносців у неприступному пустельному монастирі святої Катерини на Сінаї[13]. Ставши в наступні віки надбанням регіональних і національних шкіл живопису внаслідок вкорінення іконописної традиції поза межами близькосхід-



Ф. Бальцеровський. Апостол Яків. Київ. 1750-ті роки.



Живописець кола Ф. Сеньковича. Ісус Христос. Львів. Початок XVII ст.

ного і середземноморського регіону, іконографія втрачає деякі канонічні риси і стає об'єктом вільних інтерпретацій.

В період найбільш творчого поводження з іконографічними взірцями (після падіння Візантії) ікона зближується з портретом і стає важливим імпульсом розвитку останнього. Виникає проблема святого і несвятого образу, агіоса і портрета, канонізованої і неканонізованої іконографії.

В широкому розумінні слова різниця між зображеннями святої і мирської людини в мистецтві невелика. Будь-який канонізований образ, в тому числі й ікона, є, по суті, історичним портретом, наділеним, правда, особливими рисами — здатністю навіювати піднесені почуття й переживання. Усі мистецькі тонкощі, які віками шліфувалися, були спрямовані на те, щоб посилити в кожному канонізованому зображенні цю навіюваність. Але концепція від цього не мінялася: йшлося про особистість, про обличчя, про зовнішність людини. Чогось позалюдського в божественній або святій іпостасях мистецтво не відкрило і не могло відкрити. Ісус Христос неодноразово каже, що він «син людський», тобто визнає свою зовнішню, тілесну природу рівною представникові людського роду. На основі цього свідчення побудована вся система іконографічного канону. Під претекстом втілення відбулося повернення ідеї так званого першообразу натомість ранньохристиянського символізму, встановлення типів зображення постатей, облич, святкових композицій [14]. Утвердження канону схожості, супроводжуване тривалою (VI—IX ст.) філософсько-релігійною боротьбою різних угруповань набуло у практиці візантійських живописців свого творчого методу — наслідування взірців. Але якими б категоричними не були вимоги до точності, в самій концепції персоніфікації релігійних символів, що її декларували Трульський (692) і VII Вселенський (787) собори, була закладена тенденція іконографічної варіантності. В кожній країні ця тенденція не забарилася дати про себе знати в різноманітних формах. На Україні, наприклад, в процесі секуляризації суспільного життя і мистецтва на основі іконопису генерувалися основні реалістичні жанри.

Вивчаючи зміни в іконографії XVI—XVIII ст., не можна не помітити загальної їх спрямованості. Усі корективи, переінакшення зовнішності святих випливали з орієнтації на місцевий національний типаж, базувалися на портретному підході до розв'язання іконного образу. Про це з усією очевидністю свідчать образи святих в рисунках київських кужбушків. Постійно «порушував» правила копіювання апостолів та інших святих Ф. Бальцеровський. Так, в образі «брата господнього» апостола Яко-

ва він не тільки вдається до портретних засобів індивідуалізації й психологізації, а й відчутно надає обличчю Якова місцевих етнічних рис.

В той час про якусь точність у наслідуванні взірців не могло бути й мови. Більше того, художня практика розвивалася так, що під знак питання була поставлена проблема наслідування ранньохристиянської та візантійської іконографії взагалі. Агіос залишився одним з основних образів мистецтва, але його канонічна структура зазнала суттєвих перетворень. Ідеал лику трансформувався в ідеал обличчя. Якщо лик втілював незбагненне, навіював особливий психічний стан із суміші каяття, страху й самозречення, то обличчя кликало до бесіди, несло в собі милосердні імпульси. Своїми палаючими поглядами давні лики «вивертали душі», гостро й безжалісно здійснювали «хірургічні операції» у гріховній свідомості. Обличчя ж вражали іншим: співчуттям, миловидністю, відсутністю відчуження.

Ікона й гравюра ренесансного стилю дають завершені зразки цієї перетвореної іконографічної структури. Фрагменти двох ікон, що походять, очевидно, з кола іконописців львівської майстерні Федора Сеньковича (кінець XVI — початок XVII ст.) [15] переконливо свідчать, як мало залишилося від ликів у провідних агіографічних образах Христа та Марії і як багато в них портретного. Майстер загалом дотримується іконної схеми, але наповнює її новим змістом. Ніщо наче б і не порушено, а тим часом все змінено. Надавши цим євангельським образам схожості з конкретними прототипами своїх земляків, іконописець досяг чогось більшого за натуралістичний нюанс. Він увів сюди нові часові виміри, пом'якшив символічне й літургічне звучання і підніс персональну ноту. Зацікавлений і запитальний погляд Христа, його здивовано підняті брови — це вже не позачасовий лик, а обличчя людини, яка уважно когось слухає, реагує на слово, щось виділяє, з чимось погоджується. Інакше кажучи, це характер, індивідуально виписаний і психологічно наснажений.



Живописець кола Ф. Сеньковича. Богородиця Марія. Львів. Початок XVII ст.

Марія з її загадковою м'якою усмішкою — неповторний образ, відмінний від іконографічних типів Одигітрії та Елеуси в середньовічному живопису. Її слов'янські риси підкріплюються ще більше вираженою, ніж у Христа, зацікавленістю, заохоченням до продовження «діалога поглядів» з імовірним співбесідником, пафосом довіри і доброзичливості. Нічого зайвого в зовнішності — лише кілька лаконічних ліній моделюють її обличчя. Але як багато особистого й характерного у пташиному розльоті її брів, прямій лінії носа, ніжному підборідді і в ледь наміченій, ледь іронічній, підбадьорюючій усмішці.

У цих іконах наче сконцентровано проблеми української іконографії, спільні для живопису, книжкової мініатюри, та графіки. Особливо помітна іконографічна залежність гравюри раннього періоду друкарства (кінець XVI — початок XVII ст.) від мініатюри та ікони. Статурні образи святих, авторів літургій Іоанна, Григорія та Василія, святих Бориса і Гліба трактуються так само, як і на іконах. Своєю фронтально-напруженою нерухомістю вони справляють суто іконне враження «всевидячих» осіб, які стежать за глядачем, хоча глядач в даному випадку не молиться до книжних образів, як це він звичайно робив би перед їх постатями, мальованими і поставленими в храмі. Прототипом зображень святих, які сидять, пишуть або підступають до причастя, були мініатюри. Молоде мистецтво гравюри у своїх перших іконографічних шуканнях спиралося переважно на досвід давніх, традиційних видів мистецтва. Ось чому взаємодія ікони й малярського портрета мовби «дублюється» і в графіці, де також спостерігається чимало проміжних варіантів між чистим агіосом і чистим портретом.

Відомий мистецтвознавець О. Сидоров в одній із своїх ранніх праць спробував окреслити коло спільних і відмінних рис божественного і мирського портретних зображень у мистецтві. Основною ознакою першого з них, названого ликом, вчений вважав сугестивність, тобто особливу силу, здатну навіювати добровільне підпорядкування, поставити на коліна того, хто молиться або споглядає. Щоб лик ніс у собі такий могутній інструмент управління людською волею, він повинен мати у своїй формі «ряд рис, які можуть бути досить точно встановлені. До їх числа відносяться: нерухомість — як внутрішня, так і зовнішня; відсутність будь-яких ознак афекту і часу взагалі; знищення в зовнішності всіляких натяків на випадкові, набуті особливості; певна гладкість і обточеність образу. Лик завжди втілений образ. Ми б сказали, що він навіть перевтілений, занадто втілений»[16]. Для портретного зображення мирської людини, для її обличчя характерне неповне, не до кінця доведене втілення, наявність зв'язку особи з певним конкретним часом (наприклад, з тим часом, у який ця людина жила). При цьому діють фактори неповторності, персональності, схожості з живим оригіналом, знайомства моделі з художником, композиційної різноманітності (не лише у фас, не лише в благословляючій позі, не лише на повний зріст тощо).

Там, де ці дві групи формальних рис виявляють тенденцію до взаємної міграції, починається стирання різних відмінностей між агіосом і портретом. З самого життя, а також з портретного мистецтва перейшла в агіографічне мистецтво ідея натурності. О. Сидоров відзначав, що шлях до лика пролягав через натуралізм, хоча художники-іконописці і прагнули піднятися над ним: «Ідеологія лика не в запереченні, а в переборенні певного мислимого натуралізму, що завжди незримо присутній десь на задньому плані. Вирішує тут, очевидно, саме внутрішній момент. Зображений такий благородний, мудрий, доброчинний, що лик його спокійний, більше не хвилюється пристрастями й болістями земними, просвітлений. Так будується культовий твір, але не тільки він»[17].

До цієї думки слід додати ще й те, що в період, який ми розглядаємо, втілення зовсім не означало надання святим і безсмертним будь-якого «тіла», абстрактної зовнішності. На Україні візантійська іконографія потихеньку була відхилена під тим претекстом, що вона, м'яко кажучи, не в усьому узгоджувалася з ідеалом духовно і фізично прекрасної людини. Про це ніхто з ієрархів не писав, прямо не декларував, але всі мало-помалу погодилися на таку заміну. Наприклад, В. Григорович-Барський у своїх «Мандрах по святих міс-

Невідомий гравер.
Св. Борис.
«Анфологіон».
Київ. 1619.

Невідомий гравер.
Св. Гліб.
«Анфологіон».
Київ. 1619.





цях Сходу» неодноразово заявляв, що архаїчні лики, які він зустрічав на Афоні і в інших місцях, йому як слов'янинові не подобаються, тому що вони горбоносі й криворукі. Між іншим, ця думка перегукується з характеристикою візантійської іконографії Джорджо Вазарі, який писав, що греки виконували численні малярські твори «з постатями, які стоять навшпиньках з божевільними очима і розведеними руками... Манеру цю, суху, невправну й одноманітну, набули вони не шляхом вивчення, а за звичкою, що передавалася від одного живописця до іншого упродовж багатьох років і без жодної думки про поліпшення рисунка, про красу колориту чи про якусь гарну вигадку»[18].

Якби питання про іконографію агіоса не співвідносилося з ідеалом зовнішності для конкретного етнічного типу (інакше кажучи, з вибірково узагальненим національним портретом), то запропонована греками у VIII—IX ст.



Невідомий гравер. Св. пророк Єлисей. «Анфологіон». Київ, 1619.

градація ликів, мабуть, не була б змінена на Україні так грунтовно. Суть цих змін полягала в компромісі наднаціональної іконографії з регіональним життєво-художнім ідеалом особи. Старовинний тип агіоса визнається, але визнається лише в принципі, в основній ідеї (якою була ідея втілення), з передбаченням власних інтерпретацій. Українські художники у своїх переінакшеннях мовби апелювали до греко-візантійеького світу із вимогою мати право на власний естетичний критерій, на реалізацію свого природного поклинання не тільки копіювати, а й по-справжньому творити втілений образ. Визнання правила VII Вселенського собору про те, що зображення Христа повинно бути «не у вигляді давнього Ягняти, а згідно з людським виглядом» [19], не означало в уявленні художників достеменного повторення варіанта, який закріпила візантійська іконографія.

У контексті такого поєднання нейтралістських і відцентрових тенденцій в дотриманні іконографічного канону стають зрозумілими портретні риси в образах святих і агіографічні ознаки в портретах. Де проходить межа між цими двома типами зображення людини? Найперше — вона у свідомості глядача. Межа виводиться з досвіду людини, з її знання про те, що один зображений — канонізований церквою, віднесений до числа святих, а інші — ні. Як вияв відчуття цієї межі, в київському «Анфологіоні» 1619 р. вміщені гравюри з образами місцевих святих — Бориса, Гліба, а також великого київського князя Володимира. Незважаючи на те, що усі три гравюри мають формальні ознаки ликів, ставлення до них гравера і глядача неоднакове. Борис і Гліб були канонізовані як святі ще 1072 р. і «цей акт започаткував формування власних, відмінних від візантійського пантеону святих» [20]. Володимир — лише рівноапостольний і до того ж визнаний таким пізніше за Бориса і Гліба — у **XVII** ст. Тому гравер надає йому іншої ідейно-змістової ваги, ніж Борисові та Глібові, убитих князем Святополком в міжусобній боротьбі під претекстом розповсюдження християнства в майже суціль язичницькій тоді Київській Русі. Якщо Борис та Гліб зображені на повний зріст, тобто в традиційному композиційному варіанті агіоса, то Володимир представлений погрудно в овальній рамці, взятій у квадрат. Погруддя в рамочних оформленнях в умовах XVI—XVII ст. значно більше асоціювалося з портретом, ніж з агіосом.

Що ж до передачі рис зовнішності, то всі три образи можна вважати компромісом між агіосом та історичним фантас-

Ілля. Преподобний Алімпій іконописець.. «Печерський патерик». Київ. 1661.



тичним портретом. Виходячи з лаконічних характеристик цих персонажів у літописах, спираючись на легендарні перекази та слабо окреслений іконографічний їх типаж в живопису й мініатюрі, гравер подав по суті ним самим придумані обличчя. Молоденький безбородий «отрок» Гліб, трохи старший Борис і мужній Володимир відрізняються один від одного насамперед своїми віковими прикметами. Борідка й вуса Бориса опрацьовані тонкими штрихами, тому виглядають юнацьким «пушком» у порівнянні з кошлатішим густішим волоссям на обличчі Володимира. Лінійна організація ликів Бориса й Гліба витримана в нюансній гармонії, тоді як Володимира —-в контрастній напруженості. Пройшовши у свідомості художника етап натуралізації, орієнтації на якусь конкретну особу, кожен з цих образів був пристосований до ідеї обожненої людини і внаслідок шліфування, відкидання часткового, індивідуально-прикметного, став ликом. Але якому б камуфляжеві не піддавалася зовнішність з метою надати їй стану медитації, як би не затушковувалися зморшки і якої б благості не передавалося за допомогою німбів, сугестивних навіювань або безстрасних, просвітлених поглядів,— зв'язок цих зображень з певним часом та місцем в історії, натяк на характер діяльності кожного із святих, підкреслення їх вікової та психофізичної окремішності долає в них надчасовість лику, наближаючи їх до конкретності облич.

Ознаки портретності найвиразніше проявлялися в тих агіографічних зображеннях, де ще не склалася іконографічна традиція, де не було багатьох взірців. Насамперед це стосується слов'янських святих, зокрема київських. В XVII ст. українські гравери й.рисувальники особ-



І. Щирський. Іоанн Златоуст Вільно. 1682.

ливо плідно працювали в плані поповнення старої грецької біблійно-патристичної іконографії місцевим корпусом християнських служителів. Ще коли існувала Візантія, її духівники вкрай неохоче, з багатьма застереженнями, з безконечною тяганиною давали дозгіл церквам канонізувати ту чи іншу осоГу.

Образ канонізованого святого місцевого походження вшановувався переважно в межах цієї ж самої помісної церкви. Падіння Візантії сприяло децентралізації культу і церковного управління. В Росії, наприклад, в середині XVI ст. «канонізації нових святих було надано масового характеру. За якихось два-три роки до колишніх 22 святих було приєднано 39 нових. До кінця XVI ст. було канонізовано ще 25 святих» [21].

На Україні подібна ситуація виникла через століття і була продиктована необхідністю протиставити місцеві духовні традиції шляхетсько-католицькій експансії. Серед ініціатив київського владики Петра Могили одна з найцікавіших — це думка про візуальне втілення київського патристичного пантеону від початку заснування Києво-Печерського монастиря. Гравюра була, звичайно, доцільним способом апробації таких образів, створення нового іконографічного прецеденту, який міг би правити надалі за взірець не лише у графіці, а й у малярстві та різьбярстві. Тому Петро Могила доручив цю справу найвідомішому граверові того часу Іллі. Самому митрополитові не довелося побачити здійснення цього плану, тому що гравюри були тиражовані лише 1661 р. як ілюстрації до «Печерського патерика». Проте ні Іллі, ні його напарникові, що підписувався ініціалами KP, не вдалося створити образів, котрі можна було б вважати взірцями для наслідування й повторення, і тим паче — надати їм статусу іконографічного канону. Майстер композиції й деталі, чутливий до декоративної та ритмічної гармонії, Ілля, однак, відчутно слабкий в рисунку. А це зумовлювало його невдачу в основному — в моделюванні обличчя.

Хоча Іллі і KP була надана можливість детально описати діяльність і зовнішність печерських преподобних дивотворців та прозорливців, проявити ініціативу, не сковану жодним канонічним правилом,— вони не скористалися з цього повною мірою. Захоплені оповідними колізіями «Печерського патерика», вони зосередили всю свою увагу на дії, на рухові, забувши про характери і типи. Статичні пози преподобних, їх споглядальні безстрасні очі, зовнішні контури сповіщали глядачеві небагато. Художники воліли краще представляти патристичний чин крізь дію й ситуацію, а не шляхом відтворення індивідуальних типів облич.

Навіть взяту зблизька поясну постать іконописця Алімпія важко розглядати як викінчену індивідуальність. Це «втілене натхнення», свого роду символ зануреної в працю людини, яка лише через діяння, в процесі його здійснення і гідна бути зображеною. Ікона й пензель у руках Алімпія виконують ту саму символічну роль, що й перо у євангеліста Луки, хрест та меч у Володимира, книга в Златоуста. Людина стає у всіх цих випадках інструментом для репрезентації чогось важливішого, ніж вона сама. Але в такій своїй ролі людина не пасивна. Вона проявляє волю, характер, завзятість, стираючи в єдності своєї іпостасі різницю між відчуженим ликом і живим обличчям.

Преподобність святого Алімпія узгоджується з проявом схвильованості, зацікавленості. Емоції дещо приземлюють зовнішність святого, роблять її звичайною. Остаточно домальовуючи ікону, може востаннє торкаючись пензлем її поверхні, Алімпій демонструє перед глядачем психологічний стан митця на завершальному етапі його праці над твором. Він милується іконою Марії з дитям і наче оцінює критично свій витвір. Здивовано підняті брови, зморшки на чолі і на переніссі, прямий ніс з чутливими тонкими крилами, пильний погляд дещо асиметричних очей, нахил голови, міцно стулений рот з випнутою нижньою губою — у всьому цьому багато людського, спостереженого в житті, можливо, автопортретного. Але портретність тут виступає, звичайно, опосередковано, вона

ще міцно захована за лаштунками медитації. У гравюрі віддзеркалюються дві думки: про богообраність Алімпія, на якого упав божий перст зачинателя іконописання в Київській Русі, і про обдарованого митця, чисто по-людському одержимого творчим пориванням. Перша з них виражає догматичну природу зображення, друга — портретну. Якщо перша вданій гравюрі ще явно превалює над другою, то в наступні десятиліття ця прихована портретна основа виплиavє назовні і дає про себе знати відчутніше.

Розвиток реалістичного рисунка, запровадження нових технік та способів гравірування дозволили замінити рисочки, дужки й крапки на більш витончені прийоми передачі зовнішності. Естетика найсуттєвіших ліній, яка тривало і добре служила художникам при передачі ними абстрактних і безстрасних ликів, стає непридатною, коли з'являється потреба відтворити мімічні нюанси — ці зовнішні рецептори внутрішніх переживань. Агіос барокко, в якому душевна драма набула своєрідної концепції, не може обмежитися типом лика, в котрому передано тільки блаженне заспокоєння. Тут назовні пробивалися страсті й поривання, зобразити які в традиційних мірках було абсолютно неможливо. Гравюра на металі зумовлює появу нових іконографічних варіантів. Виробляються оригінальні типажі зовнішності, оживлені розмаїтістю настроїв, характерів, хвилювань.

Л. Тарасевич по-своєму прочитує «Печерський патерик» і створює в 1702 р. відмінних від патристичних образів Іллі київських ченців, які своїми рисами, вдачами набагато ближче стоять до портрета, ніж до агіоса. І. Щирський гравірує в 1682 р. на замовлення віденської друкарні «Єзу» образ Іоанна Златоуста, який також сприймається у контексті жанру історичного портрета. Проповідник предстає в момент підготовки до виступу. На столі аркуш паперу, чотири книги, чорнильниця із вмоченим в неї кінчиком пера. Златоуст наділений нехарактерною для східнохристиянської іконографії зовнішністю, в котрій І. Щирському вдалося вловити типове й характерне для людини творчої праці.

Багато індивідуального, портретного виділяють в образах євангелістів, апостолів, святих східної та західної канонізацій українські гравери XVII ст. Без перебільшень можна стверджувати, що класичний іконографічний канон святих втратив в цьому столітті своє обов'язкове значення і майже усі видатні графіки України переносять на образи святих риси зовнішності своїх сучасників. Я. Кончаківський, про якого без жодних на те підстав П. Попов написав, нібито «він означає собою період занепаду київської майстерності гравюри» [22], створює до чергового перевидання Служебника в Києві (1791) три чудові за своїм реалістичним типажем гравюри -- Іоанна Златоуста, Григорія Двоєслова і Василія Великого. Лики авторів літургій приковують увагу своєю зворушливою простотою. В них так виразно звучать особистісні ноти, що їх важко навіть назвати ликами.

Як протилежність своїм же образам в давнішній графіці представляється глядачеві Іоанн Златоуст. Це вже не той непохитний мораліст, який різко критикував правопорушників,[1] спопеляв їх своїм поглядом і словом. Ще милий тихий дідок, що лагідно умовляє, умиротворює, остерігає. Я- Кончаківський спрямував погляд святого просто на глядача, але позбавив його пронизливості й колючості, як це траплялося в попередніх зображеннях Златоуста. Образ позначений душевною тонкістю, людяністю, довірливістю, в якій розчинилася незламна воля охоронця моралі. Такому враженню сприяє добре володіння штрихом: чим ближче до центра обличчя, тим штрих стає тоншим, легшим, а по краях бороди, чуба, на одязі, на поземі, в затіненнях він потовщується. Брови й ніс не утворюють характерної риси, щона-

Я- Кончаківський.
Іоанн Златоуст.
Служебник.
Київ. 1791.





Ф. Бальцеровський. Іоанн Предтеча. Київ. 1750-ті роки.

гадувала у старих агіосах чайку в польоті. Риси обличчя змодельовані локальними дрібними лініями, між якими існує ритмічна узгодженість. Вони своєю мерехтливістю ілюзіонують м'який рух вуст, колихання бороди, здригання повік і брів, мінливість напрямів погляду. Важко уявити собі, щоб ця простота і лагідне звертання до глядача, це дихання життя були досягнуті Я- Кончаківським без користування натурою, без паралельного зіставлення ідеального агіоса і певної реальної особи, в якій гравер «упізнав» виношений ним власний тип Златоуста.

Певна річ, налагодження подібних взаємозв'язків агіографічно-патристичного образу з живим прототипом не було привілеєм художників XVIII ст. Іконографічні екстраполяції траплялися й раніше, і вони частішали з розвитком міфо-реалістичної образної системи, з поглибленням секуляризаційних процесів у мистецтві. Один з найцікавіших прикладів ігнорування канону при зображенні святих — мініатюра Іоанна Златоуста з рукописного архієрейського Служебника 1632 р., що належав митрополитові Петрові Могилі. Якщо зовнішність двох інших складачів літургії Василія Великого та Григорія Двоєслова являє собою іконографічну репліку гравюр із стрятинського Служебника 1604 р., то Іоанн Златоуст суттєво відрізняється своїм виглядом не лише від стрятинського прототипу, а й від усіх відомих місцевих та зарубіжних транскрипцій зображення цього святого. П. Попов навів ряд слушних доказів того, що під виглядом Іоанна Златоуста анонімний мініатюрист змалював Петра Могилу [23].

Справді, ця широкоплеча статура зовсім не узгоджується з життєписом Златоуста у «Четьях-Мінеях» як хворобливого чоловіка, котрий через шлункову хворобу харчувався лише ячмінним хлібом та водою. Малиновий сакос ладно сидить на постаті, яка здається особливо кремезною на тлі розгорнутого вглиб урбаністичного краєвиду. Добре передані крупні м'ясисті руки й обличчя. Відведена в лівій руці книга не здається надто великою і важкою (а саме таке враження справляє книга в Іоанновій руці на мініатюрі стрятинського Служебника). Голова змодельована виразно і мальовничо. Вона ледь звернена ліворуч стосовно постаті, а палкий спостережливий погляд карих очей — праворуч. Рум'яне обличчя повне життєлюбства. Своїми рисами воно характеризує розумну, проникливу, може, трохи хитрувату вдачу людини: широке рівне чоло з ледь наміченими зморшками, правильний породистої форми ніс, поставлені далеко від перенісся брови, русяві чуб,

борода і вуса, підстрижені й зачісані з підкресленою охайністю, елегантністю. Фактично усі формотворчі засоби цього незвичайного образу спрямовані на виділення особистісного в людині. Точно знайдено формат й масштаб розташування в ньому постаті й середовища, лінійний і колористичний ритм. Відмова від фронтальної постановки постаті, різні спрямування погляду, голови й грудей вносять композиційне пожвавлення, надають природності й невимушеності позі та жестам, хоча повністю і не позбавляють образу ієратичної статики.

Автор мініатюри виходив з принципів побудови портретного образу. Якщо тут і є який елемент агіоса, то він жодною мірою не торкається східноправославного іконографічного канону, виробленого для репрезентації особи Іоанна Златоуста. Лик замінено обличчям, причому в цій заміні не було нічого механічного, випадкового. Перед нами складне, сповнене потаємного змісту й багатозначної символіки порівняння однієї людини з іншою, без знака рівності між ними, але й без відрубності. Якісь риси Петра Могили нагадали художникові виплекану в житійних описах, оточену ореолом святості постать Златоуста. Цей паралелізм підказав митцеві образний засіб травестії — переодягання сучасника в ранньохристиянського святого із збереженням зовнішності першого та атрибутики й пантоміміки (традиційне вбрання і непорушне стояння з книгою у відведеній вбік лівій руці) другого. Цією сумішшю історії, творчої фантазії й реальності наче створено якийсь третій образ, не в усьому ідентичний ні портретові Петра Могили, ні агіосові Іоанна Златоуста. Це, можна сказати, ідеальний міфологічний портрет епохи Відродження, в якому особа «включається в особливу ієрархію духовних цінностей» [24].

Подібні перевтілення, травестії та інші засоби трактування певної особи (як правило, сучасника художника) під іменем і у вбранні святого зустрічаємо в багатьох і багатьох графічних агіосах, зокрема в рисунках з київських кужбушків (Ф. Бальцеровський, А. Галик, О. Ірклїївський, Г. Маляренко). У період процвітання в літературі й мистецтві порівнянь та метафор, піднесення панегіризму, різного роду суперлативів така підміна або заміна однієї особи іншою не виглядала святотатством, аномалією; вона була своєрідною нормою художнього мислення і художньої практики. Варто переглянути численні агіо-патристичні твори майстрів української гравюри на металі — від Тарасевичів до Гочемських,— щоб переконатися в тому, наскільки далекі їх образи від іконографічного канону і, отже, якою сильною була в них течія портретності. Дана течія, виражаючи прагнення до відродженського гуманістичного ідеалу, до своєрідного «освячення» приватного й неповторного в людині, була прихованою формою розвитку портретного жанру, невіддільною від панівної в цей період міфо-реалістичної образної системи в українській графіці.

Сама концепція, що образ святого може мати в собі риси зовнішності сучасника, була викликом середньовічній догматиці і випливала не з надр візантинізму, а з передумов Відродження. Як і при виникненні реалістичного портрета в інших європейських країнах, на Україні в цій концепції «виявилося прагнення піднести епічний і естетичний образ людини засобами освіти, поезії, залучення до високих ідеалів античності та італійського Відродження» [26].

Прихована форма портретності не могла бути надто довго провідною (а тим паче єдиною) в мистецтві, яке розвивалося в напрямі світськості й реалізму. В другій половині XVII ст. український графічний портрет, вийшовши з тривалої стадії ембріонального розвитку в рамках агіографії, з'являється як самостійний, дозрілий жанр. У портретах, звичайно, не ігнорується типове, характер-



Бонаціна.
Юрій
Хмельницький.
«Історія Леопольдо
Цезаре».
Рим. 1670.

не, психологічне, але все це відступає на другий план порівняно з ідеєю представництва людини.

Маючи власні історичні корені, графічний портрет України в своїй соціальній функції швидко приводиться у відповідність до загальноєвропейського контексту портретного образу цієї доби, О. Сидоров писав: «Гравірований портрет, який знайшов своє найбільш класичне завершення у Франції (йдеться про XVII ст.— *Д. С)*, який композиційно

включає в зображення підпис, розрахований на широке розповсюдження в анонімних колах, насамперед підкреслює соціальне становище, заняття, професію зображеного»[26]. І на Україні друга половина XVII ст.— це теж своєрідний класичний період розвитку графічного портрета і тут він, на відміну від портрета малярського, призначається не для козацько-старшинських покоїв, а для широкого загалу, який чув про особу, але не бачив її. Так виникає й посилюється комунікативний характер портретного образу, те, що О. Сидоров називав «портретом-рекламою і портретом-пропагандою». Спекулюючи на цих особливостях, портретовані особи знаходили собі шлях до центрів масової популяризації, поширюючи про своє обличчя не лише правду, а часто легенду і навіть, кажучи словами О. Сидорова, «професіональну брехню».

Досвід, набутий тоді, коли портретність виражалася в прихованій агіографічній формі, став у пригоді і в портреті як самостійному жанрі. Виходячи із принципу загальної схожості оригіналу й портрета, гравери на побажання замовників вдавалися до прикрашування особи з метою якнайбільше посилити в ній представницьку ноту. Причому подібні маніпуляції не слід розглядати як суто місцеву практику — в країнах Західної Європи вона також була поширена.

Відомий італійський гравер Бонаціна, наприклад, зажив собі слави саме як майстер видавати бажане за справжнє. Цю особливість методу Бонаціни відображає вигравіруваний ним портрет українського гетьмана Юрія Хмельницького. Молодого і, як свідчать деякі джерела, слабовільного Юрія наділено тут рисами мужньої і самовпевненої людини. Насправді, як свідчить прижиттєвий живописний портрет Ю. Хмельницького, перемальований тушшю у XVIII ст. учнем майстерні Києво-Печерської лаври О. Ірклiївським, син Б. Хмельницького виглядав у своїх гетьманських



О. Ірклiївський. Начерк портрета Юрія Хмельницького. Київ. 1749.

строях зовсім не хвацько: це був скромний і ніби зляканий підліток, з яким люди обійшлися не надто чемно.

Будучи реалістичною щодо відтворення молодості і вродливості гетьмана, гравюра Бонаціни віддає фантастичними нюансами при віддзеркаленні його характеру і вдачі. Молодика, який, перебуваючи під впливом старшинсько-шляхетської верхівки на чолі з Г. Лісницьким, Г. Гуляницьким і митрополитом Д. Балабаном, підписав принизливий для України Слободищенський трактат[27],— Бонаціна представив не більше і не менше як в образі полководця-тріумфатора. Сітка штрихів, пунктирів і крапок відтворює горде обличчя з гарними та виразними очима, які дивляться кудись вбік холодним поглядом. Тонко передане обличчя узгоджено з рисунком сильної дужої руки, що тримає булаву. Легкий поворот голови, ефектний рух бу-

О. Таоасевич.
Портрет Андрія
Завіші. Вільно.
1670-ті роки.



лави до плеча підкреслено ритмом бганок хутряної накидки та кунтуша. Перед глядачем постає образ на перший погляд безстрашної і безкомпромісної людини, звиклої приймати самостійні рішення і видавати накази. Причому підпис під зображенням італійською мовою: «Георгій Хмельницький, козацький генерал»,— посилює цю героїзовану, елітарну версію про гетьмана Юрія, якому рядові коза-

ки дали дещо іншу і, здається, ближчу до істини характеристику:

> Ей, Єврасю Хмельниченку,
> гетьмане молодий!
> Не подобало б тобі над нами,
> козаками, гетьманувати.
> А подобало б тобі
> наші козацькі курені підмітати! [26]

Пропагандистські цілі, які переслідував Бонаціна в цьому творі, зумовили затушовування внутрішнього змісту зовнішньою аристократичною елегантністю й героїкою.

Аналізований портрет, хоч і виконаний зарубіжним майстром, деякою мірою відбиває певні концептуальні особливості українського гетьманського і козацько-старшинського портрета другої половини XVII—XVIII ст. Місцева верхівка охоче користувалася репродукційними можливостями гравюри, аби поширити про свою діяльність і зовнішність вигідну їй візуальну інформацію. Тому, крім репрезентативності, цій категорії портретів властивий суперлативізм — різного роду перебільшення. Прикрашування моделей не торкалося іконографічної сфери. Судячи з реалістичної манери передачі фізичних рис обличчя та вікових прикмет, рисувальники й гравери не вдавалися до «підправлювань» чи «облагороджувань» облич і постатей портретованих. Суперлативізм мав тут більш витончений, етико-психологічний відтінок. Портретованим надавали поз, що асоціювалися у глядача з історичними або легендарними героями; їх ставили поряд із святими, одягали в лицарські строї, оточували обладунками, котрі вже самі собою були дивовижними, та ще й мусили символізувати владу, благородство.

Все це вказує на те, що ідеологія агіоса продовжувала впливати на портретний образ і що людина мислилася продовженням у матеріально-реальному світі божественної природи. Не завжди суперлативні зіставлення виглядають переконливими, іноді вони просто наївні, але прагнення до героїзовано-пафосного трактування пронизує більшість портретів цієї доби.

Як на типовий приклад можна вказати на портрет Петра Дорошенка штихеля І. Стрільбицького (70-ті роки XVII ст.). Гравер виділяє не характер і навіть не зовнішність (вона трактується схематично), а позу гетьмана, зосереджуючи головну увагу на покровительстві йому патрона — апостола Петра. Поколінна постать охоронця «ключів від раю» явно домінує над гетьманським зображенням. Оточений колоподібною рамою (символом неба) на тлі легких хмарок, апостол ніби опирається правою рукою на Дорошенків портрет, взятий у лавровий вінок і прикріплений до нижньої частини більшої рами. Панегіричний вірш у нижньому картуші побудовано на тій самій порівняльній образній основі, що й гравюру. Отже, ми маємо справу не з відображенням зовнішності, вдачі або характеру, а з чистою абстрактною репрезентативністю, із символічно-атрибутивним портретом. В такому дусі виконано й інші портрети цього кола, які цікаві з погляду розв'язання проблеми композиційності в персональному образі. Вони наділені алегоричною або символічною семантикою, але представляють не стільки саму людину, скільки розповідь про неї.

Потрібно було з'явитися художникові з виразним людинознавчим талантом, щоб відкрити нові шляхи до сутності й неповторності особи, щоб остаточно подолати перехідні етапи між агіосом і портретом. У творчості О. Тарасевича, де суспільне й особисте в людині урівноважене як цілість і гармонія, ці шляхи були знайдені. Вони стали визначальними в розвитку українського графічного портрета. Гравер з більшою переконливістю, ніж його попередники, диференціював складові частини людської природи, підкреслюючи значення в ній відособленого, громадянського або інтимного. На відміну від традиційного



О. Тарасевич
Портрет Івана
Перехреста.
Київ. 1689.

бачення людини як інструмента здійснення «божої волі», О. Тарасевич ставить питання про цінність рядових, буденних прикмет у ній. Не повстаючи проти принципів представництва і виділення високого соціального становища особи, митець одночасно вказує на її особисту самодостатність. Першорядного значення він надає індивідуальній виразності обличчя, рисункові очей і спрямованості погляду. Маститого рисувальника і гравера мало приваблювала люди-

на взагалі, усереднений субстрат ідеї про втілення. Він не прагнув розчинити особистого і конкретного в абстрактному ликові, поховати в урочистій позі все пластичне багатство живого обличчя, усю розмаїтість миттєвих змін на ньому. Попри традиційні репрезентативність і позерство, портрети О. Тарасевича утверджують також (якщо не насамперед) індивідуальну неповторність зовнішності, характеру і настрою.

Працюючи в період поширення бароко на Україні і сам віддаючи в позапортретній творчості (в ілюстраціях та деяких естампах) данину цьому стилеві, художник у своїх портретах утверджує зовсім не барочні принципи. Тут немовби зв'язуються в один вузол концепції ренесансного і класицистичного образу. Майже усі портрети О. Тарасевича зарубіжного і українського періодів творчості навіюють подвійне почуття: гармонійного спокою, самоутвердження всього особистого в людині, її діяльної і розумової снаги — з одного боку (ці риси ми пов'язуємо з ідеалом Ренесансу), і певного нальоту відчуженості, зверхності, присутності в характері духовно-міфологічних імперативів, які мимоволі викликають асоціацію з портретами класицизму.

Непересічні портрети гравірував О. Тарасевич у Вільно. їм ніде нема аналогій, вони новаторські в усьому — в рисунку, пластичній організації, композиції, просторових розв'язках, засобах індивідуалізації. Один з них — портрет генерального писаря (нотаріуса) Великого Литовського князівства Андрія Казимира Завіші (1670-ті роки). Цей твір цікавий з погляду відбиття в ньому типових рис особистої манери О. Тарасевича як гравера, а також концепцією людини в портретному образі майстра, оскільки, як зазначається в авторському підписі, він власноручно «сіеіі-пеауіі, зсіірзіі еі ехсінШ», тобто рисував, гравірував і друкував зображення [29].,

Просторово-пластична характеристика гравюри ренесансна. Починаючи з рами, зображеної у вигляді відчиненого вікна або бійниці, і кінчаючи будівлею з галерекю та триярусною парковою альтанкою,— скрізь панує мотив арки. Майстер деталі і прихильник оповідно-сюжетного зображення, О. Тарасевич насичує тло портрета побутовими сценками. За постаттю Завіші видніється майдан, на якому розгортаються буденні події. Люди носять воду, рубають дрова. Біля водограйчика чоловік веде коня-ваговика, а назустріч йому біжить пес. З димаря будівлі в'ється легкий димок, вдалині пролітає зграйка птахів. Все тут свідчить про розміреність, господарську чинність та впорядкованість. Побутова гармонія є претекстом самого образу.

Впритул наближений до рами, мовби виглядаючи з вікна, Андрій Завіша уособлює благополуччя і спокій міста. Тло і рама по-своєму обґрунтовують високе суспільне становище, тип характеру і течію думок цього підстаркуватого чоловіка. Художник так ретельно підкреслює кожну рису вдачі, що помилитися в тому, сильна чи слабка воля, бурхливий чи статечний норов у генерального писаря, абсолютно неможливо. Це людина діяльна, крута, розумна, до певної міри педантична, з твердими життєвими принципами.

О. Тарасевич, очевидно, з великою точністю передав схожість зображення з оригіналом, а заодно й цілий «набір» внутрішньохарактерних прикмет, виражених у випнутому вольовому підборідді, міцно стулених устах, пишних вусах, м'ясистому носі, невеликих кущистих бровах і широкому зморшкуватому чолі, на який начесано волосся короткої стрижки. Зовнішність не прикрашено і тим паче не ідеалізовано. Усеграверське вміння, увесь талант портретиста вкладено в те, щоб показати, наскільки конкретна і неповторна особистість цей Завіша; що йдеться не просто про вті-



О. Тарасевич. Портрет Василя Голіцина. Київ. 1691.

лення усередненої моделі начальника з добре відомим репертуаром «начальницьких атрибутів» у вигляді дорогого вишуканого вбрання, заколок з благородних металів та коштовного каміння, а про живий прототип непересічної натури.

У цьому ранньому портреті О. Тарасевич вперше в українській графіці успішно розв'язує проблему взаємодії образу й глядача. Визираючи із свого віденського будинку через вікно, Завіша претендує на нашу увагу. Його широко розкриті очі дещо критично «про-

свердлюють» уявного візаві, наче оцінюючи, наскільки він компетентний в його, Завішиних, думках, справах та рисах вдачі. Повернута на три чверті праворуч постать (до речі, це улюблена композиційна поза в портретах та образах святих у О. Тарасевича) при фронтальному спрямуванні погляду імітує рух, свого роду «запрошення» глядача до розмови або до спільного огляду міського краєвиду. Порівняно з попередніми надмір заглибленими в роздуми, часто індиферентними до глядача персонажами, герої Тарасевичевих портретів активно утверджують себе як у середовищі, що оточує їх самих, так і в середовищі глядача. І шукається цей контакт насамперед у схрещенні поглядів, в передачі очей такими, що вони завжди стежать за глядачем, в якій би точці стосовно портрета той не перебував. Ось чому О. Тарасевич в ранніх портретах гравірує очі збільшеними, «іконними» (портрети М. Слупського, А. Завіші, Ю. Браженця, К. Жоховського), такими, що невідступно «пасуть» глядача, дивляться на нього то весело, то докірливо, то підозріло, то настороженo, то колюче, але ніколи не байдуже. Художник використав усі доступні для його часу можливості гравюри, щоб якнайповніше передати в них віддзеркалення індивідуальної психіки. Він виявив глибокі знання про фізичну й психічну природу людини і цим підняв мистецтво портрета на Україні на значну висоту.

Утвердження принципу вірності реалістичній деталі стосовно портрета означало заміну суто лінійної манери (кілець, дужок, рисочок і крапок, які в попередніх графічних творах передавали лише основні контури обличчя і не могли відбити безліч кривизн та об'ємно-пластичних деталей) тоншою, точнішою, віртуознішою штрихово-тоновою манерою моделювання. О. Таргсевич і майстри його кола усвідомлювали, що індивідуальна неповторність обличчя досягається насамперед фіксацією частковостей. Тому в портретах зрілого періоду, виконаних після повернення в 1688 р. О. Тарасевича на Україну, виявляється його прагнення до завершеності в усьому і до зближення графічного портрета з малярським.

Це видно на прикладі портрета охтирського старости і полковника Івана Перехреста (1689) [30]. Він значно виразніше за попередні (віденські) праці гравера тяжіє до українського малярського портрета, де упродовж XVII—XVIII ст. спостерігалося «прагнення поєднати портретні завдання з декоративністю цілого твору» [81]. Кажучи про декоративність, ми, звичайно, маємо на увазі насамперед квітчастий кунтуш, який щільно обвиває кремезну постать Перехреста. Подібні кунтуші носили на Україні з гонором, і щоб показатися в них на людях, артистичним жестом відкидали за лікоть чи за плече імпозантний, схожий на римську тогу і підшитий хутром плащ (делію) як таку річ верхнього одягу, що важила значно менше за кунтуш. Крім кунтуша, підсилену декоративність має обрамлення: вгорі стрічка, розети з фруктів, квітів та листків, по боках знамена, внизу зброя, герб (серце, пронизане двома стрілами), підтримуваний купідончиками, картуш із вкомпонованим у нього віршем, який закінчується таким дарчим підписом: «Милостивейшему добродиеви моему от трудов своих в сраженный сей контерфет приношу. Нижайший слуга Александр Тарасевич».

Хоча обрамлення має тут загальноєвропейський характер, що йде від французького портрета, гравер відтворив його у вигляді оригінально скомпонованого натюрморту з мальовничим зображенням кожного військового предмета. Подібні творчі переосмислення українських митців відзначав ще сірійський мандрівник Павло Алеппський: «Козацькі художники наслідували красу живопису облич та кольори костюмів від

франкських та ляських майстрів-живописців», вони «вельми спритні в зображенні людських облич з повною схожістю»[32].

У декоративній партитурі легко могло б «нівелюватися» обличчя Перехреста, тим паче, що воно займає в композиції поясного портрета невелику частину від загальної площі гравюри. Так напевне сталося б, якби гравер не доклав особливих зусиль до того, щоб спеціально виділити обличчя, причому виділити його не наближенням до глядача, не побільшенням рис, а ретельною передачею подробиць, з яких і складається тут персональна неповторність образу. Тонке штрихування на одязі й інших аксесуарах переходить у справжню філігранну віртуозність при моделюванні обличчя. Вглядаючись в ледь помітні смужки затінень і рельєфів делікатної шкірном'язової системи обличчя, важко повірити, що всі вони виконані штрихуванням, міріадами тонесеньких рисочок, а не розтушовкою пензля чи олівця. Форма дістала тут досконалу світлотіньову завершеність і відчутне осягнення. Завдяки розподілові тіней й висвітлених ділянок, голова рельєфно відділилася від тла. На відміну від віленських портретів, О. Тарасевич зображає очі вже не так сильно збільшеними, але від цього виразність погляду не втратила своєї сили. Трохи стомлені, з невеликими тінями, очі Перехреста дивляться допитливо, світяться розважливістю й мудрістю, які приходять до людини разом з прожитими роками. Значна віддаленість очей від перенісся і видовжений розріз повік надали опуклості очним яблукам, а тоненькі білі цяточки полисків оживили зіниці. З подібною ретельністю відтворено форму й фактуру зачіски, коротко підстрижених бороди і вусів.

Все у цьому портреті побудовано на нюансах, відчувається бажання передати в людині її особисту природу. Відсутність загальних приблизних рис посвідчує, з якою ґрунтовністю вивчалося в людині характерне й індивідуальне, як крізь зовнішні рецептори міміки вловлювалися вдача, розум, воля. А «становищні» моменти фіксувалися в позі, в осанці, в манері тримати булаву та ефес шаблі, які, так само як і варіації в одязі (плащ — кунтуш — пояс), фактично перетворилися на штамп.

Атрибутивні елементи українського графічного портрета мали в цілому велике декоративне значення. Але вони були все-таки частковістю. Головна ж новаторська риса полягала в пошукові внутрішньої змістовності в людині, в прагненні проникнути у її психіку, визначити неперехідні цінності в ЇЇ особистому «я». «Коли з'являється талановитий майстер, він додає до колективної праці щось своє,— пише П. Білецький.— І хай «ледь-ледь» вдосконалює вже створене — нема в цьому біди, адже в мистецтві це саме «ледь-ледь» — найістотніше і визначальне»[33].

Внеском О. Тарасевича в український реалістичний графічний портрет був пафос індивідуального й самодостатнього в людині, ствердження психологізму за рахунок іконографічної загальності та репрезентативної застиглості. І це було його досягненням, його «ледь-ледь» удосконаленням не тільки стосовно національного, а й щодо всеєвропейського графічного портрета тієї доби.

О. Тарасевич наче відчував сковуючу силу парадної репрезентативності — поз з випнутими грудьми, хвацько покладених на пояс рук. Він, проте, не відкидав цього штампа, бо знатна людина його часу, мабуть, не мислилася в розслабленій ненабундюченій позі. Але О. Тарасевич всіляко нейтралізував малоприродні «виструнчування» докладним відтворенням зовнішності та нюансуванням виразів на обличчях. Князь Василь Голіцин (1691), чернігівський архієпископ Лазар Баранович (1693) привітно усміхаються до глядача не лише крізь свої пишні вуса, а й веселими, примруженими очима — здавалося б, зовсім недоречно

О. Тарасевич.
Св. Дмитро.
Вільно.
1680-ті роки.



для їх стану і при їх відповідно героїзованій та благочестивій позах. Якими б неприступними виглядали ці наділені великою владою люди, коли б на їхніх обличчях чаїлася та сама пуританська відчуженість, що й у їх позах. Та якраз доброзичливими, хоча й дуже стриманими, усмішками і розтоплюється лід гордовитої пихи. Звичайно, портретовані не стали завдяки своїм загадковим «ренесансним» усмішкам повністю відкритими персонажами, від них зовсім не віє філантропізмом. В людях збережена певна міра зверхності, замкнутості в собі. Прагнення бути самим собою, поривання до діалогу з глядачем ніби погашено напруженням волі, десь зупинено на півдорозі. В цьому полягає суперечливість портретів О. Тарасевича, яка випливала із суперечливості самої концепції/ людини тієї перехідної доби. Спокійна величавість, в якій ще вчувається чисто агіосне бажання піднестися над земним і мирським борсанням,— і тут же слабко приховані, сяк-так затушовані страсті, що рвуться назовні, надаючи героєві реальної людської сутності. Звичайно, подібні дисонанси не набували в портр'етах О. Тарасевича трагічної безвихідності, що вела до розпаду особистості. Навпаки, акцентуючи на особистісних прикметах, на виразних поглядах, що ваблять силою думки, він показує індивідуум в процесі його становлення. Але, осягаючи неймовірну складність духовного світу людиці,. митець мовби губиться, в яких же формах її виразити. Він намагається з'єднати традиційний ієратизм пози з характерними або мінливими виразами, оживити сувору настороженість вогником зацікавленості, подолати тверезу черствість усмішкою.

У цих дисонансах.розкривається пошук нової цінності "людини, інтуїтивне передбачення майбутнього розвитку портретного образу. Свою концепцію унікальності особистого в людині гравер переносить навіть на образи святих, яких трактує в історичному, підкреслено індивідуалізованому плані. І в святих, як і в портретах сучасників, намічена сила людських страстей, але така, що пригашена в самому зародку, вчасно дисциплінована. У підписах викладаються короткі біографічні довідки, суть подвижництва або посвята реальній особі, з іменем чи діянням якої пов'язується образ святого. Портретне враження від агіосів О. Тарасевича західної та східної канонізації досягається переконливістю індивідуальної характеристики, відсутністю надмірної екзальтації, розкриттям вольових або емоційно-чуттєвих моментів. Переважна більшість святих характеризується стриманістю і спокійною зосередженістю. Фронтально зображені Клет, Мелетій Антіохійський, Йосафат-мученик, звертаючи погляд просто на глядача, не пронизують його наскрізь, а ніби підбадьорюють, домагаються взаєморозуміння з ними. На обличчі Киріяка вже знайома нам усмішка — ледь намічена в куточках уст і в рухові щік, трохи замислена і скептична.

Прагнучи монументалізувати образ, О. Тарасевич зводить до мінімуму зовнішню дію -- до легкого жесту чи до спокійного піднесення погляду вгору. Св. Дмитро, Франціск Ксаверій, Антоній, Михайло Гедройц, Домінік, Гуго Картузіанець, Іоанн Богослов представлені в різноманітних композиційних зображеннях, в моменти їх «спілкування з небом», але жоден з них не заломлює у каятті чи молитві рук, не вдається до будь-яких інших бурхливих жестів. Оповідальна основа передається не завдяки активізації дії, не збільшенням кількості атрибутивних предметів, а шляхом посилення індивідуально-психічної виразності образу, інакше кажучи, чисто портретними засобами.

Саме таку виразність продемонстрував гравер в одному із своїх кращих агіосів — образі св. Дмитра. На знак воїнської професії св. Дмитра гравер зобразив біля його плеча спис. Руки святого

виявилися вільними і художник звів їх на рівні грудей в характерному жесті. Символіка цього жесту ясна, вона навіть неодмінна в образі набожної людини, але митець, вивільняючи і виносячи напоказ руки, переслідував ще й іншу мету: відтворити через їх пластичну виразність, через їх узгодженість з обличчям нероздвоєну і несуперечливу природу людини.

Складені одна до одної самими лише кінчиками пальців, обидві руки є, по суті, композиційним центром гравюри, «другим обличчям» представленого образу. В їх пластиці вгадується м'якість, легкість, своєрідний артистизм, в їх рухові нема нічого випадкового, незграбного, нетренованого. У цих руках — низка додаткових свідчень про характер людини, доповнення й підтвердження того, що «каже» глядачеві індивідуалізоване обличчя, сповнене життєлюбства й чуттєвості, але приборкане волею до смиренності. Лише портретист реалістичного мислення та знавець людської психіки міг надати такого великого змістового значення рукам, поставити їх в центр гравюри. Голова й руки становлять серединну вісь композиції. Обабіч цієї осі ідеальним силуетом замикається конус поясної півпостаті, врівноважуються бічні зображення (богородиця на хмарі — ліворуч і вістря списа — праворуч), розташовуються округлі монолітні форми наплічної накидки та рукавів.

Якщо в ранніх графічних агіосах України вольова зібраність образу досягалася переважно за рахунок іконографічного узагальнення, надання обличчю абсолютизованого лику, то під кінець XVII ст. спостерігається значна обособленість і конкретизація рис зовнішності та характеру, що підкреслюють нову просвітительсько-гуманістичну суть агіографії, тісніший її зв'язок з процесом секуляризації мистецтва. У своїй людинознавчій основі агіос і портрет не розмежовуються, а зближуються, причому портрет як світський жанр значно більше впливає на агіос, ніж навпаки. У творчості ряду майстрів мідьоритної гравюри кінця XVII — початку XVIII ст. має місце «історизація» й індивідуалізація агіоса, уподібнення його до історичного портрета в усьому, за винятком зв'язку з догматами «священного писання» та «житійного переказу».

Виходячи з того, що тенденція інтеграції агіоса й портрета особливо чітко виявилася у творчості О. Тарасевича — одного з найвидатніших портретистів досліджуваної доби, ми зупинилися на гравюрах цього майстра детальніше. І. Мигура, З. Самуилович, Н. Зубрицький, Л. Тарасевич, Г. Левицький, А. Козачківський, Макарій, Д. Галяховський, І. Филипович, А. Гочемський, Ф. Бальцеровський, А. Галик та інші гравери і рисувальники XVIII ст. також внесли чимало цікавого у трактування образу мирської й «святої» людини, але їх здобутки в тій чи іншій мірі підтверджують, розвивають, доповнюють фундаментальну портретну концепцію, вироблену О. Тарасевичем в XVII ст.

В українській графіці просвітительського XVIII ст. найбільше були поширені портрети вчених, письменників, ораторів. А оскільки висоти науки і культури посідали тоді переважно люди в ризах і рясах, то ці портрети несуть в собі також ієрархічні ознаки, у своїх зовнішніх рисах споріднених з образами святих. Ректори й професори Київської академії, місцеві митрополити, архімандрити Києво-Печерської лаври й інших монастирів дістають солідну портретну іконографію, зображаються в парчових, шовкових, роззолочених строях і в позах, що подобали б щонайменше канонізованим святим. їх зображення важко назвати «психологічними документами», це швидше «пам'ятники історично й соціально конкретного духового середовища» (Макс Дворжак).

Піднесенню інтелектуального порт-

рета значною мірою сприяв авторитет українського шкільництва і насамперед Київської академії, слава якої досягла у XVII ст. свого апогею [34]. Професура академії користувалася підтримкою в петербурзькому царському дворі — особливо при Петрі І і Єлизаветі Петрівні. Українську вченість високо цінували в культурних колах Росії та Білорусії, в балканських країнах і Західній Європі. Випускники Київської академії посідали ряд єпископських кафедр по всій Російській державі, включаючи такі віддалені райони, як Сибір [35].

Всупереч цій об'єктивній, історично обумовленій популярності Київської академії, у творчості деяких граверів відчувається бажання приписати усі досягнуті успіхи на ниві освіти високопоставленим особам, наділити їх ледь не месіанськими рисами. Відверто тяжів до суперлативних перебільшень І. Мигура (портрети гетьмана І. Мазепи, митрополита В. Ясинського та ін.). Намагаючись одухотворити образ митрополита В. Ясинського (1707) за його внесок у розвиток науки й освіти на Україні, І. Мигура зосереджує увагу не на розкритті індивідуальних характерних чи «переживальних» моментів, а на усобленні свого роду «богопомазаника», який вимолив у небесних сил ласку на процвітання Києва. У творчості І. Мигури репрезентативна сторона портрета не обмежується емпіричним відтворенням зовнішності й костюма. Спрощені контури, гармонійно члейовані площини й об'єми свідчать також про використання основних принципів побудови постаті, про приховану «ордерність» його композицій з метою підкреслити, що зображена людина — це живий «храм божий». В епічному спокої портретованих або святих І. Мигура бачив віддзеркалення ідеального порядку, врочистої ритмічності усього сущого. Він постійно мислить про людину в паралельному зіставленні з її небесним заступником, тому більшість гравірованих І. Мигурою образів святих не лише присвячені іменитим сучасникам митця, а й несуть в собі окремі риси їх зовнішності та характеру. Образ Василія Великого споріднюється, наприклад, з образом генерального судді Василя Кочубея, Стефана-мученика -- із Стефаном Яворським, Іоанна Предтечі — із Іваном Ломиківським, апостола Іродіона — з Іродіоном Журахівським тощо [36].

На цій підставі І. Мигуру можна було б легко звинуватити в надмірній спірітуалізації портретного образу, а його творчість розцінити як крок назад порівняно з досягненнями портрета XVII ст. Проте такі звинувачення не відбили б справжнього стану справ при їх всебічному розгляді. Як архідиякон Києво-Печерської лаври, а згодом ігумен Батуринського монастиря І. Мигура розглядає людину виключно в богословському світлі. Але як митець він з гуманістичним пориванням підносить людину до загальноприйнятого в його добу ідеалу, переломлює природне й реальне в ній крізь призму ідеалістичної абстракції. Цим І. Мигура схожий на інших митців перехідного періоду від ренесансу до барокко, фантазія яких «здобуває крила, піднімається над об'єктом і витлумачує його на свій розсуд. Точно такої свободи домагалося мистецтво і щодо проблем натуралізму й ідеалізму, а також історичної традиції. Неначе стає можливим, щоб ми зустрічали в одного й того художника, поряд з крайнім реалізмом, чистісіньку ідеалістичну абстракцію. Адже обидва ці фактори є вже не абсолютним законом чи вищою метою, а лише засобом для вираження того, що хоче сказати художник» [37].

І справді, ознаки релігійного спірітуалізму використовувалися окремими українськими граверами не як самоціль, а як засіб поетизації і навіть, хоча це й виглядає парадоксально, для підкрес-



Г. Левицький. Портрет Рафаїла Заборовського. Київ. 1739.

лення світської, громадсько-політичної діяльності портретованого. У творах І. Щирського, Л. Тарасевича, Г. Левицького із суміші міфологічних, містичних і реалістичних елементів кристалізуються своєрідні форми поетичної репрезентації образу. Представлення діячів епохи Просвітительства лише в їх відособленості вважалося недостатнім. Потрібно було якось показати справи, думки і наміри портретованого, обгрунтувати позитивні сторони його діяльності. Тому волею і винахідливістю художників портретовані особи притягують до себе, мов магніти, свої уречевлені цноти й доброчинності, які у вигляді символів, метафор та алегорій утворюють навколо них складні композиційні конструкції.

У таких опоетизованих супроводах вигравірував упродовж 30—50-х років XVIII ст. Г. Левицький портрети київських владик Романа Копи, Іларіона Негребецького, Данила Туптала (Дмитра Ростовського), Рафаїла Заборовського. Зовнішності портретованих приділено тут чи не найменше уваги. Як свідчить портрет викладача Вроцлавської гімназії Адама Квазіуса (1729), Г. Левицький не гірше за О. Тарасевича умів передавати риси зовнішності, вдачу, настрій. Але повернувшись на батьківщину, Г. Левицький чомусь не захотів розвивати «офранцужену» пригладжену форму портретування і разом з іншими місцевими графіками створив власну і своєрідну концепцію графічного портрета. В ній індивідуальна психофізична природа людини підпорядкована значно ширшому завданню: поетично наснаженій громадянській репрезентації людини.

Об'єктом художнього дослідження є тут не стільки обличчя і вся система

«написаних» на ньому думок та переживань, скільки суспільна вага, гуманістична цінність благотворної діяльності людини. Портретований мислився як мікрокосм, що втілив у своєму конкретизованому «я» безліч всезагальних ознак. У цій своїй сутності його зовнішність, врочисто-нерухома поза, чуття гідності й пафосні жести рук також читаються в символічному контексті, оскільки «людина вільно чи невільно виражає зовнішнім образом свій внутрішній стан, так що її зовнішність тією чи іншою мірою завжди символічна для її внутрішнього стану» [38]. Отже, відмова від подальшої конкретизації індивідуального в людині означала у Г. Левицького й

А. Галик (?). Начерк дитячого портрета. Київ. 1750-ті роки.



інших графіків-портретистів XVIII ст. не повернення до умовних крапок і дужок дереворізної гравюри, а нове, філософське осмислення цінності людини в її політичній, громадській або освітньо-культурній діяльності епохи Просвітительства.

Підкреслене акцентування суспільної активності сучасника — характерна особливість українського граверського портрета XVIII ст. В цьому плані гравюри Г. Левицького можна вважати найтиповішими. Але й інші митці опановують аналогічні методи та концепції трактування особи. У портретах відомого вченого і богослова Георгія Терпиловського (автор З. Самуилович, 1706), Петра I (автор Д. Галяховський, 1709), київського митрополита Іоасафа Кроковського (автор невідомий, 1713), чернігівського старшини Михайла Борковського (автор Н. Зубрицький, поч. XVIII ст.), Яна Сангушка (автор І. Филипович, 40-ві роки XVIII ст.), папи римського Григорія (1746) і лікаря Крупинського (1774, автор обох Й. Гочемський) та багатьох інших — на найвищих регістрах поетичної фантазії глядачеві представлені суспільна вага і престижні амбіції людини. Суто портретне, індивідуально-неповторне ніби розчинилося в потоці образних метафор та символів. Портрет став складовою частиною ширшого, синтетичного жанру — панегірика, на специфіці якого ми зупинимося далі.

Є всі підстави вважати, що XVIII ст. було добою піднесення реалістичного рисованого портрета. Зображення сучасників та історичних осіб учнями лаврської іконописної майстерні відзначаються самостійністю. У портретних рисунках багато спостережливості, справжнього мистецького чуття. Схоже на те, що в українському олівцевому, тушованому, акварельному портреті здобула визнання концепція «натуральності», що йшла від О. Тарасевича, на противагу концепції портрета-панегірика. Авторів

зарисовок і малюнків, призначених для себе або для навчальних потреб, мало цікавили суперлативи, і вони зосереджували увагу на зовнішності, типовості, характерності. Прикладом можуть бути начерки дитячого і жіночого портретів, виконані, очевидно, А. Галиком. Портрет починає «обростати» атрибутивним начинням лише тоді, коли переводиться у гравюру, тобто коли виникала потреба «поширити в анонімних колах» (О. Сидоров) напівправду-напівлегенду про особу і про діяльність того чи іншого героя. Ось чому збережені в кужбушках портретні малюнки і зарисовки олівцем та пером так зворушують своєю правдивістю. Це, так би мовити, «чистий» портретний жанр, без усіляких домішок, хоча і з дбайливо збереженим, виплеканим поетичним баченням людини. В ньому закладена історична перспектива реалістичного образу, що запліднила також і малярський портрет, зокрема, твори Д. Левицького, В. Боровиковського, Т. Шевченка та інших живописців, які працювали на Україні або були пов'язані з нею походженням.



А. Галик (?). Начерк жіночого портрета. Київ. 1750-ті роки.

У рисованих портретах, на відміну від гравірованих, значно притишені репрезентаційні моменти, зняті компліментарні додатки й прикраси, розраховані на пропагандне звучання образу. І тоді основа реалістичного методу портретування виявляється з усією очевидністю — вона в точному відображенні зовнішності, узагальненні й типізації, характерності й психологізмі.

Рисованому портретові, як це видно на прикладі десяти гетьманських зображень невідомого автора до літопису Самійла Величка (поч. XVIII ст.), іноді надавалося пародійних або шаржованих рис. Тут графічний портрет виконував прямі ілюстративні функції. Залежно від словесної характеристики С. Величком того чи іншого гетьмана, його зображенню властива відповідна міра сатиричного загострення. Лише портрети Богдана Хмельницького, Дем'яна Многогрішного та Івана Самойловича виконані без шаржованих засобів, у відповідності з позитивною оцінкою їх діяльності в козацькому літопису Величка. Інші сім портретів (І. Виговського, Ю. Хмельницького, П. Тетері, І. Брюховецького, П. Дорошенка, М. Ханенка, І. Мазепи) зазнали іконографічних переінакшень — від тонкого іронічного підсміювання над якоюсь деталлю зовнішності (наприклад, над неприродно закрученими, мов наклеєними, вусами гордовитих І. Виговського, П. Тетері й М. Ханенка) до відвертого сатиричного розвінчання (портрети Ю. Хмельницького та П. Дорошенка).

Виконані пером і розмитою тушшю, згадані твори дуже нагадують манерою виконання пізніші рисунки в лаврських кужбушках. Безперечно, це одна й та сама манера, той самий стиль, одна

школа. П. Жолтовський припускає, що іконографічно згадані портрети наслідують живописні оригінали, які не дійшли до нашого часу [33]. Таке припущення, звичайно, має під собою грунт, хоча й не виключає тієї можливості, що анонімний портретист послуговувався також гравюрами або рисунками своїх попередників. Важко уявити, щоб ілюстратор літопису Величка користувався зібраною в одному місці галереєю малярських портретів десяти гетьманів, тоді як значно простіше було підібрати їх зображення в гравюрах і рисунках. Тим паче, що у гравюрі окремі гетьмани, наприклад Б. Хмельницький, мали у XVII ст. значно більшу й різноманітнішу іконографію, ніж у живопису [40]. Однак це питання про джерела є основним у цій серії. Значно важливішими уявляються стилістичні особливості такого роду зображень, як і рисованого портрета взагалі. Тут долаються традиційні норми репрезентаційності.

У полі зору митця-рисувальника опиняються не лише позитивні, а й негативні риси зовнішності та характеру, повз які проходили майстри гравюри. Якщо гонор, слава і владність були неодмінними ознаками глорифікації в офіційному граверському й живописному портреті, то майстер рисованих портретів у літопису Величка несподівано виставляє всепоглинаючу пристрасть до влади в критичному світлі. Не будучи карикатурними в точному значенні цього слова, окремі образи літопису водночас позбавлені гармонійності. Непереможна жадоба влади ніби загострила в них вузький, однобічний і, зрештою, спотворюючий аспект розвитку їх особистості. Зв'язуючи зовнішній вигляд людини з наслідками її громадської діяльності, із способом її життя, тенденційно посилюючи невигідні, непрестижні психофізичні сторони її природи, анонімний митець мовби передбачає наближення соціально-критичного аналізу в реалістичному портреті майбутнього.

Портретний жанр в українській графіці XVI—XVIII ст. формувався на «агіосній основі», виходив із сфери абстрактного позачасового образу в напрямі до конкретного обособленого індивіда. Зрозуміло, що в цьому розвитку від загального й ідеального до конкретного та часткового не всі риси безмежно багатої людської натури були розкриті відразу і з належною повнотою. Найкраще були виділені й проаналізовані представницька та станова іпостасі людини, зумовлені, по-перше, гуманістичними ідеалами тієї доби, утвердженням людських гідності, волі, інтелектуальної й емоційної сили, і по-друге — дальшим класовим розшаруванням суспільства. Ряд моментів, дотичних до характерно-психічної сфери особистості, викликають жвавий інтерес графіків-портретистів, але їх розв'язання лише намічається. В цілому ж еволюція портретного жанру віддзеркалила загальний поступ всієї графіки в межах міфореалістичної образної системи, нагромадження передумов становлення реалістичного методу.

ТИТУЛЬНА І ТЕКСТОВА ІЛЮСТРАЦІЇ

У давній українській книзі представлена ціла система зображень, яку прийнято називати книжковою графікою. Вже в ранніх першодруках знаходимо справжній букет жанрів — розвинених і таких, що розвивалися, або які перебували на стадії виникнення. До розвиненого жанру, безумовно, слід віднести книжкову ілюстрацію, традиції якої склалися ще в рукописній книзі, у сфері мальованої мініатюри. Стосовно всієї книжкової графіки, яка є видовим явищем в панорамі образотворчих мистецтв, книжкова ілюстрація перебувала в підлеглому становищі — як один із графічних жанрів. Але за своєю питомою вагою в книзі та образною природою

ілюстрація була не зовсім «рядовим» жанром, тому що вона абсорбувала і синтезувала в собі ряд елементів інших жанрів. Щодо оздоблення як рукописної книги, так і друкованої, ілюстрацію можна назвати суперcharacterжанром, тому в побутовому вжитку (іноді і в науковому) вона ототожнюється з книжковою графікою, з оформленням книги.

Кожний компонент мистецтва книги так чи інакше пов'язаний з її змістом, але в ілюстрації цей зв'язок найтісніший. В цьому її жанрова специфіка і організуюча роль в досягненні композиційної та стилістичної узгодженості між заставками, кінцівками, ініціальними буквицями, шрифтом тощо. Уже в найдавніших рукописних кодексах Київської Русі «зовнішнє і внутрішнє оздоблення, як і самі ілюстрації, сприймалися в нерозривній єдності з написаним словом»[41]. З розвитком книжкової справи ця єдність не лише міцніла, а й набувала великої розмаїтості форм. Із запровадженням книгодрукування ручний характер оздоблення, який надавав кожній книзі унікального характеру, збагачується інженерно-технологічними нововведеннями. Ілюстрація стає доступнішою ширшому колу глядачів і читачів. Для репродукування зображення разом із літерами потрібно було перетворити його живописну специфіку в графічну: звести барвистість до двох кольорів (чорного і білого), а тональну пластинку — до лінійної. В друкованій книзі ілюстрація стала суголосною слову не тільки внутрішнім змістом, а й зображальною формою: лінійна ритміка шрифта органічно продовжена в штриховому ладові гравюри.

Втративши у своєму зближенні з формою друкованої літери такі істотні якості, як багатоколірність і щільність живописної мініатюри, ілюстрація перетворилася в стародруках на мистецтво контурів. Все, що було всередині контурів, залишалося прозорим, як і зовнішнє середовище. Лише напруженням своєї уяви глядач «наповнював» порожнинні речі й постаті їх природними масами та поверхнями. Відштовхуючись від зовнішнього окреслення предметів по краях і згинах, знаючи умовну суть цих зображень, глядач переносив їх на дійсність, асоціював з багатобарвністю і пластичною визначеністю матеріального світу. Умовний характер друкованого слова як графічний вираз певного поняття знайшов підтвердження в умовності візуального образу сукупності речей і постатей, які сприймалися, на відміну від словесного опису, не поступово, а миттєво і цілісно.

Митці й естетики епох Відродження та Просвітительства розходилися у поглядах на те, що більше важить при художньому сприйнятті — образотворче мистецтво чи література. Загальновідомі висловлювання з цього приводу Леонардо да Вінчі, Лессінга, Гегеля. Звичайно, на різних етапах розвитку культури властивості художнього зображення були пріоритетними стосовно властивостей писаного або друкованого слова, але в суто теоретичному розумінні природа обох мистецтв нероздільна, як нероздільними є категорії часу й простору. Адже ілюстрація дає конкретизований просторовий образ тих явищ, які в словесному описі є розгорнутими в часі, в безперервній змінюваності ситуацій. Ілюстрація — це немов зупинена мить, крізь яку пізнається безліч попередніх і наступних миттєвостей, тобто вся дія в її цілості. В цьому відношенні крилаті слова Леонардо да Вінчі, що живопис — це німа поезія, а поезія — це сліпий живопис[42], можна вважати найбільш містким образним визначенням взаємної необхідності й доповнюваності слова та художнього зображення. У цих думках про взаємини поезії й живопису вчуваються передбачення синтезу пластичних і словесних мистецтв, співтворчості письменника і художника, до чого практика оформлення книги дійшла лише в XIX—XX ст.

Але початки цього синтезу існували вже за життя Леонардо да Вінчі. Були вони в західноєвропейській книзі, були і в писаних «лицевих» (ілюстрованих сюжетними мініатюрами), а відтак у друкованих книгах росіян, українців, білорусів та інших народів. Вся історія української середньовічної книги доводить, яку велику потребу творчості викликало у митців слово. «Протягом кількох століть,— пише Я. Запаско,— майстри декоративного оздоблення української рукописної книги створили безліч чудових висохудожніх орнаментальних творів, які переконливо свідчать про високий мистецький хист народу, про його любов до краси, до узору, до цього життєрадісного мистецтва»[43]. Не менш чудові й висохудожні сюжетні мініатюри, в оповідній розмаїтості яких лежить бажання зробити, перефразовуючи Леонардо да Вінчі, «сліпий живопис» писання, хроніки, проповіді зрячим, унаочненим, сконцентрованим у часі й просторі.

Тут зародкові ідеї синтезу слова й художнього зображення помітні у вільному, нічим не регламентованому проникненні ілюстратора в текст, прагненні вибрати «свій» сюжет і надати йому найбільшої наочності, різноманітності систем ілюстрацій (маргінальних, тобто винесених на поля, чвертьсторінкових, півсторінкових, сторінкових), декоративній організації сторінки. Цю свободу творчості бачимо в циклах мініатюр Київського псалтиря 1397 р., Пересопницького євангелія 1550-х років, згодом вона панує і в друкованій книзі. Та ні мініатюрист середніх віків, ні гравер нової доби ще не почували себе співтворцями образів книги, а лише їх імітаторами, перекладачами словесних образів «богонатхненного писання» в наочні зображення.

Поширене в суспільстві набожне ставлення до тексту канонічної (і взагалі культової) книги зумовило буквальну прив'язаність ілюстрації до слова, залежність від нього, підпорядкованість йому, що далеко не завжди було тотожним другорядній ролі зображення в талановито оздобленій книзі. «Анфологіон», «Євангеліє учительне», «Апостол», «Тріоді», «Бесіди Іоанна Златоуста», Великий Требник, «Печерський патерик», «Розаріум», «Ифіка ієрополітика» і низка інших видань українських друкарень здобули всеслов'янську (якщо не всеєвропейську) славу саме тому, що вони дістали чудове візуальне витлумачення в ілюстраціях. Протягом XVI — XVIII ст. на Україні був створений детальний і своєрідний «графічний сценарій» майже всіх біблійних книг, Нового завіту, багатьох творів «священного переказу», тлумачних, повчальних писань ранньохристиянських філософів, а також полемічних, художніх, історичних, наукових творів українських авторів. Проаналізувати ці цикли ілюстрацій в історичній послідовності їх створення в межах підрозділу неможливо: це окрема і до того ж захоплююча тема для дослідника. Ми спробуємо глянути на природу ілюстрації української книг, як на процес кристалізації жанру в контексті всієї жанрової структури мистецтва графіки.

В XVI ст. українські майстри друкованої книги розвивають одну з найдавніших ілюстраційних систем рукописної книги — втілення провідної ідеї, основного змісту в одній або двох сюжетних ілюстраціях. Вводилася також метафорична ілюстрація (геральдичний знак друкаря, власника друкарні і т. ін.) і багато орнаментальних прикрас. В даному випадку нас цікавлять сюжетні ілюстрації, винесені на початкові сторінки — на титул або фронтиспіс. Ці зображення набували особливого сенсу, тому що вони відкривали книгу, були її парадним входом, її обличчям, її фасадом. Вимоги краси й гармонії, вимоги усього того, що вабило зір, запам'ятовувалося, рекламувало і пропагувало книгу,— стояли тут на першому місці.

Мов брама до величного храму або палацу, титульна ілюстрація[44] мала нести в собі особливу декоративну ошатність, де кожна деталь була б не випадковою, а багатозначною і символічною, навіювала небуденні урочисті емоції, збуджувала почуття причетності до чогось величного і значного.

Невіддільним від декоративної частини мав бути і зміст вхідної гравюри. З огляду на те, що це узагальнена сюжетна ілюстрація, вона не могла пояснити текст в його оповідній фабулі, а лише виразити його ідею. Тільки достатньою мірою абстрагованій від колізій тексту, сповненій образної сили композиції належало передати зміст книги як цілості. Спираючись на багатовіковий досвід ілюстрування української культової рукописної книги, гравери знаходять концентрований згусток змісту у вигляді зображення людини, яка пише. Такими є фронтиспіси книг. Чому серед багатьох можливих варіантів (скажімо, зображення головного персонажа, найхарактернішого епізоду тощо) вибрано саме образ письменника? Тим паче, що сама зовнішність того чи іншого євангеліста або письменника-богослова нічого собою не ілюструє в тексті. Це розуміли оздоблювачі книги, але їм потрібна була не буквальна ілюстрація, а «уречевлений» доказ істинності описаних історій, повчальних притч і т. ін. При зображенні самозаглиблених свідків нечуваних і вражаючих подій — Матвія, Марка, Луки, Іоанна Богослова, Василія Великого, Іоанна Златоуста, Іоанна Дамаскіна та інших — не переслідувалося мети перекласти зміст тексту на мову образотворчого мистецтва. Нічого тлумачного і тим паче розважального у фронтиспісах ми не бачимо: це образи, покликані утверджувати й переконувати в непорушній правдивості пропонованого далі тексту. Наприклад, ідея богонатхненності пронизує фронтиспіси до євангелій; причому найбільш переконливо втілив її в образах чотирьох євангелістів О. Тарасевич. На зламі XVII і XVIII ст. його мідьорити використовували в канонічних і житійних книгах друкарні Литви і Польщі.

Отже, «храмовий» декор і портретна постать описувача подій складають ідейно-художню основу вхідної ілюстрації. В її монументальному лаконізмі й логічності вчувається відгомін середньовічної архаїки, мистецтва тих віків, коли для поширення християнства потрібні були переконливі аргументи. Очевидно, необхідність подібних аргументів (в особі авторитетів церковної історії) відчувалася і пізніше, тому портрет-ілюстрація не сходить із вхідних (а також і внутрішніх) сторінок книги аж до кінця XVIII ст.

Та вже з початку XVII ст. титульна ілюстрація змінюється. Урізноманітнюються її форми, розширюється інформаційна роль, збагачуються художньо-виражальні засоби. Фронтиспіси традиційно залишаються агіосно-портретними, але в образах євангелістів, апостолів, а також письменників кесарійської школи (Іоанна Златоуста, Василія Великого, Григорія Двоєслова), крім втілення ідеї уособленого представництва і свідчення «священного писання», чіткіше вияскравлюються такі моменти, як людська працелюбність і натхненність. Для більшої переконливості читача в тому, що йшлося про писання особливого роду, письменникам і оточуючому їх середовищу надавалося дедалі більше » більше оповідних прикмет, які справляють інколи прямо протилежний ефект: замість очікуваної духовної піднесеності, святий опиняється в земному (хоча і не в приземленому) побуті, серед ужиткових та декоративних речей. Досить глянути на вже згадані раніше фронтиспіси до «Книги про постування» (Острог, 1594) з образом Василія Великого та чотири образи євангелістів на естампах, приписуваних П. Беринді (1616), щоб переконатися у всезростаю-



О. Тарасевич. Євангеліст Іоанн. 1693.

чому значенні оповідних елементів агіосно-портретного фронтиспіса. Гірлянди зелені, пучки фруктів, вазони доповнюють архітектурні та мебльові мотиви, надаючи їм манірного вигляду. Звичайно, вони відіграють переважно декоративну роль, але не тільки: тут робляться спроби створити середовище, позбавлене відчуженості. Матеріальність і поетична організація предметів цього середовища



О. Тарасевич. Євангеліст Лука. 1693.

були співзвучні з образами метафоричного характеру, взятими з текстів книг, Згодом ці символіко-декоративні «супроводи» на фронтиспісах переосмислюються як интер'єрні ансамблі. В ранніх гравірованих фронтиспісах архітектурно-рослинне тло швидше натякає на приміщення, ніж є ним насправді. Вперше ж середовище праці людини трактується як цілком реальний інтер'єр у гравюрах

Й. Гочемський.
Іоанн Дамаскін.
!1753.



до видань львівської друкарні Михайла Сльозки — «Апостола» 1639 р., «Октоїха» 1640 р., «Тріоді квітної» 1642 р. З середини XVII ст. інтер'єрний фронтиспіс до культових книг став до певної міри нормою.

Спочатку облямовуючі арки й колони, потім палацові й храмові приміщення, звичайно, не відбивають справжньої чи історичної вірогідної обстановки праці авторів перших віків нової ери. Кожний рисувальник і гравер придумував власний інтер'єр для євангелістів, апостолів та інших святих, чимось схожий на реальні інтер'єри своєї доби. Врочистість, спокій, гармонія, які панують у високих просторих залах, наче переносилися до фронтиспіса із самого тексту, продовжували в собі той величний лад і ритм, ті пафосні метафори, символи й образи, які складали основу писемного стилю багатьох авторів раннього середньовіччя. В цьому плані не самі лише постаті заглиблених у працю людей, а й обстановка, що їх оточує, ілюструють книгу, виражаючи суттєві питання її образно-стилістичного ладу.

Деякі гравери, наприклад О. Тарасевич, пробували ще більше конкретизувати і, сказати б, реалістично актуалізувати інтер'єрні ансамблі фронтиспісів і шмуцтитулів. У польськомовному виданні «Житій святих» (1693) митець зобразив євангелістів Луку й Іоанна в осучаснених, якихось занадто «домашніх» інтер'єрах, що нагадують звичайні «робітні» художника й письменника XVII ст. Лука, згідно з джерелами «священного переказу», був першим, хто змалював образ Марії, започаткувавши тим самим іконографію богородиці в образотворчому мистецтві, тому перед його столом укріплено на підставці мольберт, а за кріслом стоїть продовгувата скриня з пензлями, палітрою, дошкою для розтирання фарб, ножем і чашкою. Іоанн, автор найбільш одухотвореної філософської «благої вісті» про земне життя Ісуса Христа[45], пише в кімнаті, наповненій типовими речами європейського побуту XVII ст. Це чи не перша в українській графіці спроба жанрового трактування титульної ілюстрації. І хоча за допомогою композиційно-пластичних засобів О. Тарасевич і домігся певного пієтету та відчутної монументальності образів, все ж побутова обстановка як середовище праці євангелістів не привабила інших митців і не прижилася в українській титульній і фронтиспісній гравюрі. У XVIII ст. в ній утверджується концепція монументального героїчного образу, сповненого натхнення і збурюваного енергією, що б'є через край. Такими є фронтиспісні ілюстрації Д. Галяховського, М. Карновського, Г. Тепчегорського, І. Любецького, Г. Левицького, А. Козачківського, майстра Георгія, А. і Й. Гочемських, І. Филиповича. Творчий момент трактується ними як небуденна праця, що вимагала героїчних зусиль, повної самовіддачі, надзвичайного напруження волі навіть від тих людей, які були нібито наділені особливим даром провидіння. Героїзація «письменницького чину» підтверджена характером середовища, яке несе на собі печать монументальної піднесеності і в архітектурних пропорціях, і в меблях, і в драпірувальному оздобленні («Цар Давид» А. Козачківського, 1728, «Іоанн Дамаскін» Й. Гочемського, 1753). В такому підході до фронтиспіса була своя реалістична логіка, можливо, виявлена навіть виразніше, ніж у жанрово-побутовому підході, за рахунок повнішого відображення психічного стану людини в момент її творчого піднесення.

А тепер глянемо на власне титульну гравюру. В системі оздоблення книги вона передувала фронтиспісові, однак змістово-сюжетні моменти в ній поступалися декоративним значно більшою мірою, ніж у фронтиспісах і тим паче у текстових ілюстраціях. Інакше кажучи, гравірований титул, виражаючи нарівні з фронтиспісом узагальнену ідею

книги, втілював у собі оригінальну систему ілюстрування. З одного боку, цю систему не можна ототожнити ні з цілком метафоричною, ні з цілком оповідною — двома загальновизнаними системами інтерпретації літературного твору[46]. З другого боку, титул у своєму тривалому розвитку упродовж XVI—XVIII ст. не був повністю ні сюжетною, ні орнаментально-декоративною ілюстраційною системою. Ми свідомо вживаємо застережливі слова «цілком» і «повністю» тому, що титул як узагальнений образ твору включав окремі частини і метафоричного, і оповідно-сюжетного, і орнаментального вираження. Вся справа тут у пропорціях і співвідношеннях, у «дозуванні» тих чи інших художніх інгредієнтів при створенні якісно нового типу ілюстрації. Титул являв собою синтез різних жанрових елементів та образних систем.

Найперше в ньому синтезуються зображення і текст заголовка. Гравери дбали, щоб форма літер, слів та рядків заголовка була стилістично узгоджена з усіма деталями обрамлення. Майстрам книги неодноразово доводилося пристосовувати титульні заголовки до рамки, яка вже використовувалася в інших виданнях. Так, на фронтиспісах «Апостола» (Москва, 1564; Львів, 1574) та на титулі Біблії (Острог, 1581) одна й та сама архітектурна рамка, «не проста, а тріумфальна арка»[47], яку, на думку О. Сидорова, «зробили в Москві не тільки більш ренесансною (порівняно з її прототипом Е. Шона.— *Д. С),* а й композиційно досконалішою, пов'язавши її з постаттю, і більше «книжною», і більше національною, і більше російською — не в орнаментальному, а в архітектурному плані»[44]. Не брак вигадки, не бідність фантазії змушували друкарів по кілька разів використовувати один і той же мотив чи елемент декору в різних типах вхідної гравюри (титул, фронтиспіс) і в різних книгах, а естетична універсальність закладеного в них образу. Виняткова піднесеність, тріумфальність арки — символу врочистого входження у щось, прилучення до чогось — чудово узгоджувалися і з філософськи заглибленою в працю постаттю людини, і з набраними трьома шрифтами різної величини заголовком та підзаголовком, в якому викладалася коротка історія перекладів книги «богомудрыми преводники».

Літери першого рядка заголовка своїм рисунком, висотою і товщиною ліній нагадують композиційну простоту, вишуканість, єдність прямих та сферичних ліній, які панують в структурі арки. Два наступних рядки, мов два пласти, з'єднують карнизи арочних підпор, підкреслюючи й виділяючи надрукований червоною фарбою горішній рядок. Підзаголовок з 11 рядків займає основне поле арочного прольоту. Він заповнює білий простір, залишаючи при цьому достатньо місця обабіч, у міжряддях і внизу. Чотири потовщені прикраси та дата внизу створюють ефект завершеності й повноти всієї композиції. Під склепінням арки набірний текст здобув сенсу самодостатнього монументального образу, сповненого декоративності й гармонійної рівноваги.

Розуміння титулу як врочистого «входу до книги» міцно утвердилося в українській графіці, хоча у своїй інфраструктурі він зазнавав вигадливих і цікавих переосмислень. Зменшувалася площа білого поля для набірного чи гравірованого заголовка з тим, щоб вивільнити місце для образотворчих і декоративних елементів. З другої половини XVII ст. під впливом західної книги заголовок пишеться малими літерами, обрамляється барокковим картушем, вміщуваним, як правило, в долішній частині гравюри і втрачає свій монументальний вигляд. Основна частина підарочного простору використовувалася для алегоричних або метафоричних сцен, пов'язаних із змістом книги («Розаріум» 1672 р. та інші титули, ви-

Титул Біблії.
Острог. 1581.


Библїа сирѣчь книгы
ветхаго и новаго завѣ
та, по языку словенску.
ѿ еврейска, въеллиньскїи языкъ,
седми десятъ и двема, его же
древними преводники, прежде воплощє
нїа гсда бга и спса нашего їс ха, т и
лѣта, на желаемое повелѣнїе птоло
меа филадельфа цря египетска.
преведенаго зводу сътщанїемъ,
и прилежанїемъ елико мощно,
помощїю бжїею последоваса, и и
справнеа. влѣто, по воплощенїи
гда бга и спса нашего їс ха.
,аф па.

конані граверами кола О. Тарасевича). У тих випадках, коли заголовок мав залишатися монументальним, обрамляюча арка не завжди зберігала свій архітектурний вигляд, дедалі більше наближаючись до різьблених іконостасних «царських врат». Ми вбачаємо в цьому посилення впливу на титульну гравюру декоративної дерев'яної різьби і розквіту в XVII—XVIII ст. різьбленоживописного багатоярусного іконостаса, який творить в мистецтві України «суцільний, монументальний і водночас декоративний комплекс, об'єднаний основною думкою, що виявляється в доцільному доборі сюжетів»[4'*].

Утвердження іконостасного обрамлення титулів завдячує, головним чином, творчості київських граверів початку XVII ст., які поступово замінили суто архітектурний вигляд вхідної гравюри на різьблений. Не порушуючи аркової композиції як такої, кияни пов'язують образ книги з центральною частиною внутріхрамового оздоблення. Звичайно, перехід від ордерної архітектури з її колонами, арками, порталами, антаблементами, люнетами до більш інтимних, витончених форм, що нагадують різьбу по дереву, зовсім не означав кардинального переосмислення ролі, а точніше «ідеології» титульної гравюри. Та все ж окремі ідейно-змістові акценти змістилися. З відкриттям нових друкарень, збільшенням тиражів книга перестала бути унікумом і .дедалі більше ставала «домашньою річчю», засобом індивідуального впливу на людину, тому й образна структура її основної ілюстрації прибрала інтер'єрних мотивів.

Один з перших друкованих у Києві псалтирів (1624) має титульну гравюру, яка нагадує різьблені «царські врата» іконостаса. У рослинному декорі рамки імітується глибока рельєфна різьба з БИТКИМИ формами колонок, вазонними мотивами, пучками фруктів. На капітелях колонок підвішені два разочки "амиста — характерна деталь прикрас іконостасів в українських церквах. Над сферичною аркою — голівка ангела. Рамка імітує не тільки різьбу, а й позолоту на ній: виступаючі об'єми зовсім звільнені від штрихування і контрастно «блищать» на тлі темних заглибин. Заголовок, що складається з 17 рядків, надрукований червоною і чорною фарс'ами. Гра кольорів, вибаглива «каліграфія» шрифтів, хвилясте стебло, що оповиває перший рядок,— це немов виймчасто різьблені стулки «царських врат» з їх пишним пластичним візерунком і наскрізними просвітами.

Проте на суто декоративних паралелях титула й «царських врат» справа не зупинилася. У 20-тіроки XVII ст. вперше зустрічаємо рядтитульних гравюр, композиційно споріднених із значно більшими частинами іконостаса, ніж самі тільки «царські врата». Титул «Бесід Іоанна Златоуста» (1623) відбиває будову всієї центральної частини іконостаса: тут і бічні постаті Петра й Павла (на місці чину моління), і два верхніх яруси з погрудними образами євангелістів у кільцевих клеймах та сценою «Зішестя св. Духа» у прямокутній рамці. Втім, наслідування іконостаса торкалося швидше його конструктивної, ніж ідейно-догматичної сфери. Гравери не ставили собі за мету повторити персоналію й іконографію іконостасних чинів, а вміщували в клеймах образи тих осіб і ті сцени, які були пов'язані із змістом твору. У згаданих «Бесідах Іоанна Златоуста» постаті Петра й особливо Павла на місці молільного 'чину виправдані тим, що в книзі Златоуста роз'яснюються й аналізуються всі 14 Павлових послань. На титулах Служебників в ярусних клеймах вміщені- відомі творці служб і серед них неодмінні Василій Великий та Іоанн Златоуст, рідше Григорій Двоєслов. Поряд-із зарубіжними класиками літургій гравери зображали також

Титул Псалтиря. Київ. 1624.



Ѱалтирь

Блаженнаго пр(о)рка и цр(ѧ) Д(а)в(и)да.

С пѣснми, и ѱалмы

Избранными, на праздники Г(о)с(по)днѧ, и с(вѧ)тыхъ б(о)жіихъ. и с пасхаліею.

С молитвами же и тропари по коемждо каѳ(исме).

В Православной С(вѧ)той Лаврѣ

Кіновіи Кіевопечерскаго.

Ставропигіа Архіеп(иско)па Константинопольскаго, Патріархи Вселенскаго

Помощію б(о)жіею, бл(а)гословеніем всеч(е)стнагω

и препобнѣйшаго Т(оеѧ) С(вѧ)тыѧ обители Архимандрита

Кѵр Елиссеѧ Плетенецкого.

Иждивенїем же благороднаго и православнаго

Кωнстѧнтина Долщичѧ.

Изображе(сѧ), в лѣт(о). ҂зрлв. а ѿ р(о)ж(дества) Хр(ист)ва, ҂ахкд.



Титул Служебника. Київ. 1629.

місцевих авторів, які переклали ці служби на рідну мову, доповнили їх, надали місцевого музичного колориту (наприклад, Антоній і Феодосій на долішніх клеймах титулу київського Служебника 1629 р. тощо).

Іконостасний титул утверджується як один з центральних композиційних варіантів української книги XVII—XVIII ст. З граничною ясністю в ньому декларується насамперед культове призначення канонічного твору. Але паралельно існувало й інше розуміння друкованого слова — освітнє, естетичне, гуманістичне. Уподібнюючи титульну ілюстрацію до архітектурної арки чи іконостасних воріт, гравери синтезували форми, характерні для інших просторово-пластичних мистецтв —архітектури, скульптури,живопису.

З кінця XVII ст. майстри знову повернулися до варіантів архітектурного титулу, але надали їм додаткових (порівняно з титулами XVI ст.) декоративних рис. Архітектонічна основа «обростала» новими рослинно-геометричними орнаментами або скульптурними деталями. Колони обвивалися акантом, трояндами, виноградною лозою. Над входом і біля підніжжя розташовувалися сюжетні чи пейзажні сцени, замкнені пишними картушами рослинних мотивів в стилі бароко. Новий архітектурний титул зазнав відчутного впливу іконостасного титулу.

Один з кращих титулів у стилі розвиненого бароко створив Л. Тарасевич До віленського Служебника 1692 р. Його простота, краса і вишуканість справили значний вплив на українських, російських, білоруських і литовських граверів. Цей титул копіювався, зокрема, до видань Служебника в Супраслі, Уневі.

Відомий гравер Марко Семенов виритував для книги «Пречесних акафістів» (К-, 1709) титул, який втілює в собі основні риси як архітектурного, так і іконостасного титулу. Вхід до збірника акафістів трактується у вигляді мурова-



Титул «Печерського патерика», Київ. 1661,

ної арки з колонно-філяровими підпорами та розвиненим перекриттям типу антаблемента. Хоча арка пишно декорована, її конструктивна і пластична основа не замаскована. Гравюра відтворює рельєфно виступаючі карнизи, округлість колон, бази і капітелі корінфського ордера. Арочний проріз, призначений для набірного тексту заголовка, невеликий, він підкреслює монолітність обрамлення.

Завдяки правильному просторовому співвідношенню архітектури й декору, арка зовсім не здається масивною. Легкі



Пречестныи
Акаѳисты,
и прочїя спасителныя молбы,
За благополучныя Державы, Пресвѣтлѣйшаго и Благочестивѣйшаго
Гдрѧ нашего Црѧ, и великаго Кнѧзѧ
ПЕТРА АЛЕѮЕВИЧА, всея
Великїя и Малыя и Бѣлыя Россїи
Самодержца.
Во стой великой чудотворнѡ Лаврѣ
Печерской Кїевской.
при Всечтнѡ Гднѣ оцѣ Іларїѡнѣ
Архимандритѣ тояжде ст. Лаври Печер:
В лѣ: ѿ Рѡ: Хва аѱѕ Тупо обновленныи.

елементи прикрас скрадають ширину підпор, перекриття і бази. Цими прикрасами є стебла, листя і вінки. З-під долішнього картуша (де вміщено вид на Успенський собор Києво-Печерської лаври з Антонієм і Феодосієм обабіч) виростають два виноградних стебла. Вони в'ються уздовж колон до горішнього картуша (зі сценою «Успіння»), утворюючи на своєму шляху по п'ять кільцевих звивин. У кожному кільці, мов у рамці, представлені образи чотирьох євангелістів, апостолів Петра й Павла, княгині Ольги, князя Володимира і ще двох церковних діячів. Таким чином, архітектурна структура арки поповнилася елементами, що асоціюються з іконостасом: рослинною орнаментикою, «гніздами» із зображенням святих, різьбленим виглядом картушевих рамок. Ці елементи накладаються на арку, але від цього вони не дивляться штучно підвішеними прикрасами. Здається, що арка з її масивними формами для того й збудована, щоб утримувати живоносні виноградні лози, які виконують тут символічну роль. Вони з'єднують диво «Успіння богородиці» з образом місцевого храму, названого на спомин про це диво, і проходять повз образи людей. Весь хід художнього мислення будується на асоціативних зіставленнях, на опосередкованому ілюструванні такого середньовічного літературного жанру, як акафісти.

Якщо вхідна ілюстрація вимагала максимуму узагальнень, найширшого розуміння ідеї та змісту твору, то внутрітекстова ілюстрація тяжіла до конкретного витлумачення та роз'яснення сюжетної лінії. Це не означає, що заверстана в тексті ілюстрація була своїм змістом буквалістичною, що в ній уникалося будь-яких узагальнень. Формально те чи інше зображення справді прив'язувалося до певного абзацу, речення, навіть до слова, але водночас вміщало в собі багато думок. Розглядаючи просторові й часові співвідношення у гравюрі, ми бачили, як зводилися в один момент і в одне місце різночасові й різнопросторові персонажі та факти. Оперуючи моментом, вибраним із переплетення словесних образів, ілюстратор прагнув передати цілу низку деталей, характерних для попередніх і наступних моментів, домагався цілісного представлення частини літературного твору — розділу, вставної притчі, повчального діалогу тощо. Поле узагальнення в текстовій ілюстрації, звичайно, вужче й обмеженіше за поле вхідної ілюстрації, тому що воно поширювалося на фрагмент, а не на цілий твір.

Об'єднання конкретно-емпіричної дії, описаної в книзі, та узагальненої ідеї всього твору було вигідне для художників-ілюстраторів. По-перше, вони уподібнювали ілюстрації до життєвих прикладів, завдяки яким утверджувалися постулати загальної концепції, морально-етичні принципи, вияскравлювалася символіка поетичного образу, з'ясовувався характер персонажів — все те, чим так багата перекладна й оригінальна література XVI—XVIII ст. По-друге, своїм безпосереднім зв'язком з конкретно описаним фактом та середовищем ілюстрація вбирала в себе широкий спектр узгодження тогочасних літературних жанрів (історико-оповідного «благовістування», поетичного псалма, ораторської проповіді, історичної повісті, біографічного житія тощо) з жанрами образотворчого мистецтва (побутовим, історичним, батальним, портрета, пейзажу, натюрморту). І в цьому полягає особлива «наджанрова» специфіка ілюстрації, її здатність до одночасного й активного спілкування із словесними та просторово-пластичними образами. «Входячи у світ літературного твору,— пише О. Подобєдова,— і стикаючись з усім складним переплетінням словесних об-

М. Семенов. Титул «Пречесник акафістів». Київ. 1709.

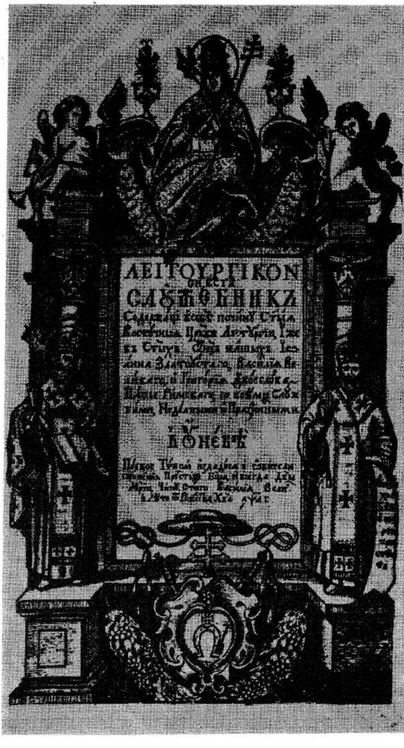
разів, відчуваючи найживішу потребу відповісти на них, виразити їх доступними йому засобами пластичного мистецтва, ілюстратор змушений привести до взаємодії в межах однієї ілюстраційної системи іноді всю багатоманітність існуючих жанрів образотворчого мистецтва. Отож, художник, опрацьовуючи систему ілюстрування, шукає відповідників літературним жанрам - романові, повісті, драмі тощо — в жанрах образотворчого мистецтва — побутовому, батальному, портреті, пейзажі»[50]

Хоча це сказано про жанрову взаємодію в книжковій графіці кінця XIX - початку XX ст., проте думка про збірність різножанрових структур у мистецтві ілюстрації може бути віднесена і до епохи, яку ми розглядаємо. Давні майстри книги відчували складну природу різних літературних текстів не менше, ніж сучасні. Прагнучи до синтезу слова й зображення, гравери стародруків виробили свій метод ілюстрування, який можна назвати наочним експонуванням ідеї твору. Осягнувши такі стилістичні особливості «благовісної», житійної, історичної прози свого часу, як переплетіння догматичних, філософських, морально-настановчих положень з життєвими прикладами, митці виділяли останні, обираючи їх як сюжети для текстових ілюстрацій. І в той же час вони не прагнули звести всю систему інтерпретації твору до «галереї прикладів», полишивши осторонь узагальнюючу, теоретичну основу тексту. В багатьох ілюстраціях, попри їх зворушливий побутовізм, присутній зв'язок з філософською концепцією книги. Ілюстрація фіксує часткові, «прикладні» моменти, **але** передбачає також і фундаментальні положення. Отже, метод наочного експонування ідеї твору надає текстовій ілюстрації сенсу твору побутового жанру, але при цьому не позбавляє її деякого нальоту іконності, причетності до трансцендентальної сфери, завжди властивої церковному мистецтву.

Життєвість ілюстрації, однак, дозволяє передусім говорити про неї як про носія побутового жанру. Вже у перших текстових ілюстраціях України, надрукованих в крилоському «Євангелії учительному» (1606)[51], виразно пробивається тенденція представити складні психологічні проблеми про виправлення й моральне переродження людини в жанрово-побутовому аспекті. З низки євангельських притч, укладених і вільно переказаних візантійським письменником Каллістом, гравер (очевидно, П. Беринда) вибрав дві: про митаря та фарисея і про блудного сина.

Чому ілюстратор надав їм перевагу? Мабуть можливості сільської друкарні не дозволили вигравірувати більшої кількості сюжетів, тому були виділені дві популярні притчі, що легко запам'ятовуються і несуть в собі прозору повчальну мораль. Роз'ясненню цих бувальщин надавалося особливого значення напередодні передпасхального великого посту. Закликаючи до відшукання людиною в глибинах свого «я» самокритичних нот, обидві притчі переносять у побутову сферу зіткнення пихатої гордості, чванливості, егоїзму, скупості, осудливості зі щирістю, простодушністю, смиренністю і вибачливістю. Зіставляється поведінка лицемірного фарисея, який навіть у молитві чванився, що він «не такий, як інші люди», та простодушного митаря, котрий, усвідомлюючи нищість своїх минулих вчинків, «здалека стояв та й очей навіть звести на небо не смів, але бив себе в груди й казав: Боже! будь милостивий до мене грішного!» (Лука, 18; 11, 13). Порівнюється мудрість і доброта батька, який з великою радістю відзначив повернення додому колись розбещеного молодшого сина-гульвісу, котрий «був мертвий — і ожив, був пропав — і знайшовся» (Лука, 15; 24, 32), і нерозумність старшого сина, одержимого заздрістю й ревнощами, що йому за тривалу службу в господарстві батька нібито ніколи не виявлялося честі.

М. Фуглевич (?).
Титул Служебника.
Унів. 1733.





Гравер кола П. Беринди. Притча про бур'яни між пшеницею. Євангеліє. Львів. 1636.

Уся багатозначність міжлюдських взаємин, закладена у цих притчах, відкривала перед ілюстратором єдино можливий шлях їх зображення — крізь уособлені й уречевлені ситуації, що їх читач легко міг уявити, перенести на себе, на своїх близьких чи сусідів. І цим ілюстрація мовби продовжувала й конкретизувала в собі те, про що мовилося в тексті, а також ближче й безпосередніше підводила читача до суті драматичних зіткнень характерів, моральних установок, залучаючи його до участі в описаних подіях. Спираючись на слова, ілюстрація всіма своїми додатковими нюансами непомітно ставала самостійним джерелом інформації та ідейно-художнього осмислення явища.

Слово даиало художникові найголовніші орієнтири — скільки і яких саме персонажів представити в сцені, якою приблизно мала бути обстановка. Тобто слово зумовлювало основну жанрову домінанту ілюстрації, в даному випадку побутову. Але на питання: «Як зробити?» — текст рідко давав вичерпну відповідь. Вона, як правило, залишалася в компетенції митця. Додавши до жанровопобутових сцен інтер'єрну композицію («Митар і фарисей»), елементи пейзажу («Блудний син»), ілюстратор значно розширював інформацію про події, виходив за рамки тексту. До побутового характеру гравюри вкраплено елементи інших жанрів, а розповідь діставала індивідуально-авторську інтерпретацію.

Виявляючи мистецький хист, фантазію, знання іноземних творів на ту чи іншу тему і, головне, спираючись на свої життєві спостереження, гравер свідомо або мимохіть ставав співтворцем образу. В ту епоху прагнення художників до індивідуальної манери і до неповторного самовираження за будь-яку ціну не було так розвинене, як тепер, тому вже в першому на Україні циклі текстових ілюстрацій зустрічаємося з наслідуванням гравюр А. Дюрера й Г. Зебальда (два сюжети про блудного сина). Локальна та міжнародна міграція сюжетів і композиційних схем у межах певної стилістичної системи набула тоді сенсу типового явища. Наприклад, наприкінці XVI — в першій половині XVII ст. по друкарнях України мігрувало 143 гравірованих кліше— 15 процентів усіх вживаних тоді дощок[52].

При утвердженні ілюстраційного методу експонування ідеї твору за допомогою окремих сюжетних колізій до гравюри по інерції перейшла цікава середньовічна тенденція. її суть полягала у відборі й поширенні кращих зразків (незалежно від того, з якої країни і з якої епохи вони походять), що пристосовувалися до місцевих умов і мистецьких уподобань. Тому в деяких текстових ілюстраціях можна знайти не-

мало іноземних запозичень. Водночас у книгах, виданих в сусідніх країнах, використовувалися новаторські знахідки українських граверів. Найтісніші зв'язки в галузі ілюстрації книг встановилися у східнослов'янській групі народів. Далі йшли Балкани, західні слов'яни, Західна Європа і Закавказзя.

Що ж до традицій, то їх значення при формуванні нових ілюстраційних систем було не меншим, ніж у середньовічній мініатюрі, хоча у ставленні до наслідувань поступово втратився обов'язковий «дисциплінарний» момент: на перше місце була поставлена свобода вибору замість примусу. «Звернення до минулого,— пише Г. Вздорнов, маючи на увазі українську і російську мініатюру XIV ст.,— дістає своє обгрунтування як риса, притаманна середньовічній художній творчості загалом. Наслідування спиралося насамперед на непорушності іконографічної традиції, оскільки складовою частиною іконографічного зразка нерідко було і багато елементів стилю. Середньовічний художник прагнув якнайповніше використати досвід своїх попередників в галузі стилістичних знахідок»[63].

У цьому прагненні ілюстратор друкованої книги ніскільки не поступався середньовічному ілюмінаторові рукописного твору. Різниця полягала в тому, що нова доба відкрила перед митцем більші можливості, а іконографічна традиція не була вже такою обов'язковою і непорушною, як колись. Ось чому при формуванні системи ілюстрування в українській книзі виявилися ремінісценції російської і білоруської гравюри, «іконні архаїзми» балканського походження, впливи німецької відродженської і польсько-литовської бароккової гравюри. Але завдяки тому, що ці впливи зазнавали місцевого переосмислення і підпорядковувалися народному художньому смакові, українська ілюстраційна система сформувалася не як еклектична, а як єдина і своєрідна.

З кінця 10-х і впродовж 20-х років XVII ст. складається традиція ілюстрування творів великими серіями гравюр оповідного характеру. Найпослідовніше серійність виявилася у київських друках, таких як «Анфологіон» (1619), два томи «Бесід Іоанна Златоуста» (1623, 1624), «Толкованіє на Апокаліпсис» Андрія Кесарійського (1625), «Тріодь пісна» (1627), «Акафісти» (1629) та деякі інші. У сотнях надрукованих тут текстових гравюр простежуються не лише згадані впливи, а передусім кристалізація жанрово-побутової, історичної, батальної ілюстрації, піднесення в ній на небувалу височінь усього життєвого. Якщо в гравюрах «Анфологіона» ще помітні тяжіння до умовної іконної композиції, то в наступних творах панує побутове, а також історичне й батальне відображення дійсності. Різні моменти «священної історії» є для ілюстраторів не виключною самоціллю, а передбачають додаткові акценти. Це немов вихідні пункти, приводи для коментаря тогочасного господарського, політичного й культурного життя. Біблійні сюжети набувають сенсу іносказання. У них за допомогою порівняння, метафори й паралелі зв'язуються в один вузол міф і реальність, історія й сучасність.

Тому й жанрова специфіка тут окреслена недостатньо чітко. Бажання переконати читача в тому, що йдеться про події, які справді колись відбувалися, накладає на серійні твори відчутну вуаль історизму. Рух і жестикуляція, детальне костюмування персонажів, активні спроби створити реальне середовище в інтер'єрі або у відкритому просторі віддзеркалюють історизм художнього мислення рисувальників і граверів, яке зумовило становлення історичного жанру в графіці. Але тодішні мізерні знання матеріальної культури історичних епох, до відображення яких зверталися ілюстратори (найчастіше це було перше століття нової ери), змушували їх вда-

ватися до компенсації за допомогою фантастичних, міфологічних або своєрідно модифікованих сучасних атрибутивних систем. Недостатність матеріально документальної бази і стала основною причиною деякої нечіткості меж історичного жанру.

Як віха на шляху до реалістичного історичного твору в українській ілюстрації XVII—XVIII ст. побутує маловірогідна, але вміло історизована за допомогою різних деталей композиція, оперта швидше на постулат віри в те, що «так могло бути», ніж на документально обгрунтовані свідчення, що «так було». Та все ж ця підготовча стадія розвитку історичного жанру мала позитивне значення. Осмислення канонічних творів як історичних (або історично правдивих) відкривало перед ілюстраторами можливість звертатися до сучасної їм дійсності і критично аналізувати її у формі іносказання. В цій зображальній актуалізації змісту були закладені основи розвитку жанрів реалістичної графіки, включаючи й історичний. Без попередніх спроб жанрового розмежування гравюр у рамках культової книги важко собі уявити створення Іллею та Л. Тарасевичем циклів ілюстрацій до «Печерського патерика», Н. Зубрицьким до «Ифіки ієрополітики» і взагалі ілюстрування світської та напівсвітської української книги.

Крім того, у внутрітекстових серіях гравюр культової книги проходять ви-



Гравер кола П. Беринди. Приказка про тріску і колоду в оці. Євангеліє. Львів. 1636.

пробування і вдосконалення різноманітні засоби візуальної інтерпретації тексту. Там ставиться і розв'язується проблема синтезу слова й зображення, а отже, й тіснішої відповідності літературного та образотворчого жанру.

Як відомо, перше здійснене на Україні острозьке видання Біблії (1581) вийшло у світ без внутрітекстових ілюстрацій. Лише 1636 р. при виданні в друкарні львівського Ставропігійського братства частини біблійних новозавітних книг Євангелія робиться спроба широко представити основні сцени й образи у півсотні гравюр. Ми вже згадували цей цикл у контексті його авторства (П. Беринда і коло близьких до нього граверів — монограміста Е2, ієродиякона Георгія), образного ладу й стилістики. Але ці гравюри дивують також іншим: підходом до сюжетів, засобами трактування.

Кожне з чотирьох євангелій дуже неоднорідне в жанровому плані. В них переважно домінують елементи історичної повісті, які часто переплітаються з ораторською проповіддю, монологом поетико-епічного характеру, вставним повчальним оповіданням (притчею), пророцтвом, коротким афоризмом. В цілому жанрова структура книг Нового завіту відзначається такою ж ускладненістю, як і Старого, де «художнє сюжетне оповідання перебивається довгими родослів'ями, а на вершині напруження — віршами чи ритмізованими уривками»[B4].



Гравер кола П. Беринди. Відвідання ув'язненого Іоанна Предтечі. Євангеліє. Львів. 1636.



Н. Зубрицький. Ілюстрація до книги Б. Хефтена «Царський путь хреста Господнього». Чернігів. 1709.

Гравери інтуїтивно відчували жанровостилістичну незвичайність тексту і прагнули відповідним чином віддзеркалити її за допомогою різних засобів ілюстрування. У гравюрах, причетних до суто розповідних моментів, широко використовувалася полісюжетність, яка дозволяла в одному зображенні представити по кілька сценок.

Характерними в цьому відношенні є **гравюри** до **притч,** де фігурують образи **сіячів.** На одній з них сіяч зображений на першому плані, далі —• засіяне зерном поле. Художник робить зворушливу спробу передати усі сприятливі і несприятливі умови для проростання (і непроростання) зерен: одне впало при дорозі і пташки поклювали його, друге на камінь, третє між бур'янами і лише четверте на добрий грунт. Біля ниви стоїть Ісус з учнями і розповідає про все те, що так виразно відтворено на першому плані. Друга ілюстрація (до притчі про бур'яни між пшеницею) також будується за аналогічним багатосюжетним принципом: скориставшись тим, що сіячі пшениці заснули (а вони справді сплять тут же, під деревом, на краю засіяного поля), лукавий ворог людей, наділений чортячою зовнішністю, розкидає по ниві сім'я плевелів. У лівій частині гравюри Христос розповідає наближеним повчальну філософського змісту історію і навіть показує рукою на чорта.

Оповідна, сповнена реалістичних деталей манера притч дістала в Євангелії не лише полісюжетне, а й жанрово-побутове трактування. У «Притчі про виноградаря» селяни, одержуючи платню, поскидали перед господарем шапки і поклали свої сапи на плечі. Реалістичні деталі й побутові ситуаціїї характерні також для сюжетів, не пов'язаних з притчами — перетворення води у вино, вигнання торгівців з храму, відвідання апостолами ув'язненого Іоанна Предтечі в темниці, втихомирення бурі тощо.

Там, де історична повість або вставне повчальне оповідання переривалися і переходили в пророцтва, проповіді, афористичні висловлювання, гравери стикалися із складнішою проблемою наочного експонування цих жанрових різновидів канонічного тексту. Вони вдавалися до агіосно-портретного жанру гравюри, до зображення проповідника на чолі натовпу або перед ним, причому натовп трактувався узагальнено, з Еикористанням ізокефалізму. Свідченням творчої винахідливості при ілюструванні діалогу можна визнати ілюстрацію до наведеної в Євангелії приказки про людину, яка вказує на тріску в оці брата свого, а колоди у своєму оці не відчуває: «Лицеміре, вийми перше колоду із власного ока, а потім побачиш, як вийняти тріску ту з ока брата твого» (Матвій, 7; 5). Зображено двох співбесідників — скром-



Ілля. Покарання Сергія. «Печерський патерик». Київ. 1661.



Л. Тарасевич. Покарання Сергія. «Печерський патерик». Київ. 1702.

но одягненого чоловіка у ярмулці з паличкою в руці та заможного начальника, мабуть, книжника або фарисея,— у довгому лапсердаку, отороченому знизу широкою смугою соболиного хутра, і в обшитій ссболем шапці. В оці мирянина ЕИДНО тріску, на яку нетерпляче вказує рукою роздратований фарисей, хоча в нього самого стирчить цілий стовбур. Гравер дещо буквалістично персоніфікував узагальнюючу моральну установку, декларовану в афористичній формі.

У наступні періоди проникнення художників у жанрову й стилістичну природу творів стає ще глибшим і осмисленішим. Нових форм набуЕає і композиція ілюстрацій. Вони вміщуються в заставки, кінцівки, облямовуються гарними декоративними картушами, наприклад гравюри ЛТ «Тайна святого хрещення» в київському «Євхологіоні» 1646 р. Або взяти жанр історичної прози, який відчутно домінує в українській оригінальній та перекладній літературі XVII—XVIII ст. До кожного твору застосовувалися не в усьому тотожні ілюстративні прочитання. Історичному оповіданню з вираженими урочисто-ораторськими інтонаціями властива, наприклад, ілюстрація епічного плану. Такими є зображення в канонічних книгах і писаннях авторів раннього середньовіччя — Іоанна Златоуста, Калліста, Андрія Кесарійського, Іоанна Дамаскіна. Описово-житійна повість типу «Печерського патерика», «Синопсиса» Інокентія Гізеля, «Книги житій святих» Данила Туптала дістали гравюру більш жанрового характеру з широким використанням в ній портретних та пейзажних зобра-



Гравер кола П. Беринди. Перетворення води у вино. Євангеліє. Львів. 1636.

жень з багатьма натуралістичними деталями. Перекладні твори про давні події (сп; а :жні або міфологізовані) ілюструвалися вже згадуваними так званими історизованими композиціями. Як приклад останніх можна назвати мідьорити Н. Зубрицького й І. Стрільбицького про дивовижну історію дерев'яного хреста, на якому був розп'ятий Ісус Христос. Вони вміщені в книзі Бенедикта Хефтена «Царський путь хреста Господнього», яку переклав старослов'янською мовою відомий український письменник І. Максимович і надрукувала в 1709 р. друкарня Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові.

Ще одна форма ілюстрування книги полягала у поєднанні релігійного або морально-настановчого тексту із цілком світською гравюрою («Розаріум», 1677; «Ифіка ієрополітика», 1712). Це не зовсім типова, а швидше експериментальна спроба для книжкової графіки тієї доби. Проте в ній пробивається бажання художників знайти нові шляхи синтезу слова й зображення. Альтернативою буквального слідування гравюри за сюжетом стає вибагливіший, складніший зв'язок між ними, побудований на асоціативному мисленні. На гравюрах представлені персонажі, про яких не те що не говориться, а навіть і не згадується у



ЛТ. Тайна святого хрещення. Великий Требник. Київ. 1646.

тексті. Це люди, які у своєму щоденному житті керуються ідеями, порадами, принципами моралі, декларованими в книзі. Таким чином, ілюструються не готові зображальні одиниці літературного твору (типу описових сцен), а наслідки морально-філософських постулатів, перенесені на винайдені самим художником ситуації та конкретних[1] осіб. Тому в гравюрах цього типу поширені такі засоби ілюстрування, як персоніфікації, символіко-алегоричні паралелі, уподібнення й зіставлення.

Тим спільним, що єднало ці форми й засоби ілюстрування,, було жанрово-побутове трактування образів. Звичайно, складні й суперечливі ідеї друкованих, на Україні творів не звелися до спрощеного побутовізму, до якоїсь однієї образотворчої фзрмули. І «святе писання», і міфологізована історія, й історизований міф, поряд з оригінальною прозово-поетичною літературою,— дістали повноцінну різноманітну ілюстрацію. Але в тому й полягала сила реалістичної тенденції, що основні ідейно-художні та морально-етичні установки зображалися крізь призму життя й побуту людей. Текстову ілюстрацію можна вважати синонімом історичного й побутового жанрів, якщо ці жанри розглядати не в їх готовому і чистому вигляді, а в



Невідомий гравер. Облога Кафи. «Вірші» К. Саковича. Київ. 1622.

поступі, в нагромадженні реалістичних рис, у складних взаєминах з іншими жанрами.

Значно скромніше представлений в ілюстративній графіці батальний жанр. Це може здатися з першого погляду дивним для доби, сповненої частих і кровопролитних воєн. Особливістю української графіки, на відміну від графіки західноєвропейських країн, було те, що військова тематика відображалася, як правило, не безпосередньо, не у формі батальних сцен, а за допомогою узагальненої метафори, іносказання, під релігійною або алегоричною оболонкою. Подібно до того, як в іконних образах святих воїнського чину (Юрія Змієборця, Дмитра Солунського, Івана Воїна, Федора Стратилата, Прокопа Воїна, Федора Тирона й ін.) представлено вкрай узагальнений символічний «літопис» середньовічних воєн, так і в багатьох ілюстраціях знайшли опосередковане відображення, антифеодальні повстання, народно-визвольна війна 1648—1654 рр., боротьба українського народу проти Османської імперії та ханського Криму. Звичайно, ці гравюри не слід беззастережно зараховувати до батального жанру. Однак в них активно нагромаджувалися риси, що передували появі цього жанру. Абстрактні ідеї боротьби добра зі злом поступово були замінені сценами, в котрих персонажі стикалися в гострій

боротьбі, застосовуючи фізичну силу або силу зброї. Завдяки сценам страстей, діянь апостолів, завдяки окремим образам житійної літератури формувалися контури графічної баталістики.

Можна, зокрема, навести приклади з гравюр «Печерського патерика». У виданнях 1661 і 1678 рр. вміщена ілюстрація про покарання Сергія. Сцена «божої кари», яка впала на Сергія за присвоєння ним чужих грошей та брехню, описана в книзі стримано, без особливої драматизації. Ілля ж відтворив її в гостросюжетному видовищному плані. На бідолашного винуватця просто в храмі накинулися представники «нечистої сили», намагаючись перетягти його на свій бік. Зверху його вражає посохом архангел Михайло.

Для видання «Печерського патерика» 1702 р. Л. Тарасевич проілюстрував цю саму сцену по-своєму, перетворивши її на жорстоке лупцювання ченця — порушника чернечого статуту. Чорти не тільки тягнуть Сергія, а буквально розривають його, хапаючи за волосся й одяг. Архангел з усього розмаху б'є Сергія мечем. Якщо на гравюрі Іллі Сергій тільки втрачав рівновагу, прибравши неоковирну позу, ніби ковзаючись по підлозі, то в ілюстрації 1702 р. потерпілого повержено на землю, поставлено на коліна. Він захищається руками від ударів та шарпання. Розмаїтістю характерних деталей, драматичним згущуванням фарб Л. Тарасевич перетворив жанрову ситуацію «пригоди з бійкою» в зображення справжнього побоїща, де вбачаються якісно нові риси батальної сцени.

Це немов зразок наростання властивостей одного жанру (батального) в межах іншого (побутового) — типове явище жанрової диференціації в гравюрі. Значно відчутніше підкреслено батальний характер на фронтиспісній гравюрі «Печерського патерика» 1702 р. Зображення являє собою єдність агіографічної композиції (богородиця із сонмом святих) з військовою (повернення російсько-українського війська після відвоювання у турків Азова і Кизикермена). На титульній та фронтиспісній гравюрах до «Печерського патерика» 1661 р. не було подібного баталістичного акценту, хоча своїм ідейним змістом (мотивом «духовного меча») вони також пов'язані з військовими подіями національно-визвольної війни українського народу під проводом Б. Хмельницького[55].

Крім гравюр, які представляють військові чи взагалі агресивні події в метафоричній формі, в українській графіці є також кілька зображень, прямо й безпосередньо пов'язаних з військовими акціями. У «Віршах» Касіяна Саковича (1622) зображено, наприклад, здобуття козаками кримського міста Кафи (тепер Феодосія), яке турецька влада перед тим перетворила на міжнародний центр торгівлі людьми. К. Сакович наводить вражаючі факти: під час здобуття Кафи гетьман Сагайдачний із своїм військом вигнав з міста 14 тисяч работопгівців, попалив каторжні ринки та в'язниці, визволивши з них багатьох людей із християнських країн[66]. У невеличкій ілюстрації художник спробував передати масштабність і блискавичність штурму. Спритні човни-чайки відрізують шляхи двом турецьким галерам від підступів до берега, в цей час інша частина козацького війська, висадившись на суходіл, за допомогою драбин здобуває міські мури. Гравера не цікавлять деталі. Його рисунок загальний, спрощений у подробицях. Але розстановку сил, тактику наступального морського бою, правила фортифікаційного штурму він відтворив зі знанням справи. Чайки на воді утворюють трикутник, звернений своєю вершиною на Кафу, а лівим боком і основою — на відрізання турецьких галер від берега. Високо піднята лінія обрію дозволяє глядачеві сприймати бій панорамно, переконатися у нехаотичній, ретельно продуманій організації наступу.

У другій половині XVII ст. створена одна з кращих батальних гравюр — «Хотинська битва». Це великий естамп (34,3Х Х 28 см) відомого українського гравера на міді і поета Л. Крщоновича[57]. Судячи з підпису «Ь. КГ2С2ОПО\УІС2 ГесіаЬ, він виконав усе зображення — від рисунка до надрукування гравюри. Отже, майстер міг бути і свідком цієї поворотної битви в польсько-турецькій війні 1673—1676 pp., коли після тяжкої поразки на Поділлі польське військо вчинило контрнаступ і розгромило 11 листопада 1673 р. значні турецько-татарські сили[58]. Композиція виконана як популярний у західноєвропейській картографії панорамний вигляд ландшафту з висоти пташиного польоту, де лінія обрію підходить до самого верхнього краю гравюри. Засіб «нахиленої землі» дозволив поєднати окомірні властивості карти з мальовничістю реального краєвиду. Для української графіки цей своєрідний засіб також не був новий. Його використано ще в плані київських печер у «Тератургімі» (1638) А. Кальнофойського. Новим елементом у творі Л. Крщоновича була більша натуралізація природи, а також наповнення її рухом, надання всьому обширові землі батального характеру.

Гравер уважний до передачі краєвиду Хотина й Жванця, до відображення архітектури мурів Хотинської фортеці та церкви, низинного й пагорбкового берегів Дністра, лісистих ібезліс.х місцевостей. Топографічні пункти акуратно пронумеровані, їх латинські назви наведені внизу гравюри. Проте ці пейзажні елементи відіграють допоміжну роль, дозволяючи з'ясувати позиції розміщення і дії військ. Незліченні маси турецької армії оточені з суходолу польськими й литовськими загонами. Ззаду шлях до їх відступу перегороджує ріка. Праворуч і ліворіч по турецькому станові б'є перехресним вогнем артилерія, а з фронту їхні укріплення штурмує двома кліщоподібними колонами кавалерія. Л. Крщонович відобразив різного роду війська, які розташувалися прямокутниками навколо турецького табору. Скрізь над головами бійців, над піднятими шаблями й списами розвіваються штандарти. Клубки диму від гарматних пострілів утворюють мальовничі кучеряві куделі. Між загонами, які беруть участь в штурмі, скачуть вершники, а на чолі сил підкріплення стоять офіцери, чекаючи сигналів вступити до бою. Турецький стан зображений як величезна скупчена маса війська, що зайняла оборонні позиції. За ним видно намети, обстрілювані литовською артилерією, і кількох верблюдів. Цікаво, що польські'й литовські загони зазначені кожний окремо.

Панорама бою під Хотином і Жванцем, мабуть, відображала справжній стан проведення цієї військової операції. В усякому разі, в інтерпретації Л. Крщоновича позиція польсько-литовських загонів свідчить про ретельно продуманий план розгрому турецьких полчищ. Гравер мовби виставляє напоказ перевагу тактичної хитрості, динамічної маневреності над темною і грубєю силою «невірних».

Турецько-татарські наєали в **70-х** роках XVII ст., викликані авантюристичною політикою тодішнього гетьмана Правобережної України Петра Дорошенка[59], спричинили появу ще одного визначного батального твору — гравюри Н. Зубрицького «Облога Почаївської лаври турками в 1675 році» (1704). Монастир, очевидно, замовив популярному граверові цей твір у зв'язку з підготовкою до відзначення 30-річчя події, яку церква приписала дивотворній допомозі почаївської ікони богоматері.

І досі не розгадана нетипова поведінка турецького війська, яке після трьох діб (20—22 липня 1675 р.) облоги слабко

Н. Зубрицький. Облога Почаївської лаври. 1704.



захищеного монастиря, де можна було ласо поживитися і взяти ясир, раптом знялося й миттю залишило околиці Почаєва. Природно, що в церковній історії ця загадка фігурує як свого роду друге «Влахернське диво»: на світанку 23 липня над монастирем нібито з'явилася Марія в супроводі св. Йова й архангела Михайла і почала завертати назад на турків стріли, які вони випускали із своїх луків; вороги злякалися й втекли.

За свідченням Д. Ровинського, ця подія була тоді ж змальована живописцем Анатолієм — вікарієм Волинської єпархії[60]. Можливо, Н. Зубрицький гравірував-свій естамп на основі Анатолієвої картини. Принаймні натуралізований і деталізований архітектурний краєвид Почаївської лаври дає підстави вважати, що зображення виконувалося або з власних спостережень, або на основі іншого оригінального твору.

Композиційний засіб «нахиленої землі» дозволяє тримати в полі зору всю територію лаври та її околиць. Вона обгороджена невисокою мурованою стіною, яка подекуди переходить у дощатий тин. Для турків це зовсім незначна перепона. Та вони не тільки не нападають на лавру, а навпаки — тікають від її стін. Незліченні групи воїнів розпорошені, зім'яті, дезорганізовані. На тлі загального безладдя особливо виразна мізансцена перед центральним входом до лаври. На невеликому пагорбі лежать вбиті люди й коні. Інші в передсмертних конвульсіях корчаться від болю або чимдуж біжать від караючого меча архангела, який, облітаючи турецькі позлції, наносить смертоносні удари. Праворуч відбивають турецьку атаку захисники лаври, які надійно сховалися за муром. Як і в «Хотинській битві» Л. Крщоновича, в «Облозі Почаївської лаври» відтворено кульмінаційний момент, коли занепадає й кришиться **сила** ворога, коли він із нападника в якусь мить перетворюється у втікача. І тут також пейзажні завдання (білокам'яна архітектура, монастирські сади й угіддя) підпорядковуються батальному пафосу, побоїщу навісного загарбника на підступах до чернечої обителі, концепції перемоги добра над злом. Звичайно, на гравюрі Н. Зубрицького сили оборонців лаври відтворені не так виразно, як сили польсько-литовських загонів на гравюрі Л. Крщоновича. На території лаври де-не-де видніються постаті захисників, тоді як турків — щільне кільце. Мотивація перемоги тут інша, розрахована на релігійну свідомість, на віру в захисну місію Марії, Йова, архангела — на відміну від суто світського, батального трактування Хотинської битви.

Ще один різновид батального жанру в українській графіці представлено в польськомовному панегірику П. Терлецького «Слава Б. П. Шереметі» (К., 1695). З-поміж чотирьох ілюстрацій Л. Тарасевича до цього панегірика є одна батального характеру: здобуття російськими й українськими військами під спільним командуванням Б. Шереметєва чотирьох турецьких фортець на Азовському морі[61]. На відміну від «Хотинської битви» і «Облоги Почаївської лаври», ця гравюра позбавлена документальної основи. її цінність тримається на силі художнього узагальнення, на концентрації поетичного уявлення, суголосного образам віршів.

Коли Л. Тарасевич зображає усі чотири фортеці одну за одною (насправді між ними були значні відстані), турецьку фортифікаційну архітектуру трактує на європейський кшталт, а ріки Дніпро, Таван і Кінські Води подає як рукава одного водоймища, то усім цим він зовсім не прагне ввести глядача в оману. Це свідомий засіб, своєрідна просторова алегорія, пейзажний «монтаж» географічних районів, в яких у **90-х** роках XVII ст. був виявлений героїзм, доведені сила і доблесть вітчизняної зброї. Як розвиток цієї дивовиж-

ної образності сприймається в'їзд до Азова колісниці, запряженої парою левів. На колісниці сидить цар Петро I, за ним під прапорами й гербами скаче кавалькада вершників на чолі з Б. Шереметєвим. Батальному звучанню гравюри сприяють сцени вглибині. Ланцюги піхотинців штурмують фортеці, скидаючи турецькі гарнізони у воду, а маневрені козацькі чайки на ріках довершують справу. Таким чином, справжні події міцно сплелися з художнім домислом, утворили цільний образ, в якому репрезентована в одному місці і в одному моменті вся Азовська кампанія, що тривала кілька років на широких просторах приморських степів.

Жанрова природа текстової ілюстрації різноманітна й багата. В ній визрівали цікаві структурно-тематичні утворення, що тяжіли до реалістичного мислення й правдивого відображення дійсності. Оповідністю, деталізованістю, сюжетною насиченістю побутовий, історичний та батальний жанри у своїх ранніх виявах нерозривно пов'язані із словом. І хоча деякі з них виконані як станкові гравюри, все одно в них живе літературна основа, вони зображають словесно оформлені, записані чи переказані історичну подію й легенду, побутову пригоду і політ думки. Будучи вихідним рубежем жанроутворення, текстова ілюстрація продовжувала і конкретизувала в собі образний лад титульної ілюстрації. Хоча між цими двома типами зображень є певна відмінність щодо ступеня узагальнення, вони художньо нерозривні, бо утворюють єдиний просторово-пластичний і декоративний світ книги. Обидві ілюстрації несли в собі як жанровий плюралізм, так і літературно-образотворчий синтез. Митці добре відчували природу книги: її загальну ідею, яку візуально найдоцільніше було виразити на титулі, і конкретножиттєву, для якої найкраще підходила текстова ілюстрація, безпосередньо пов'язана із сюжетними колізіями.

ПЕЙЗАЖ І НАТЮРМОРТ

Основні напрями розвитку пейзажу й натюрморту в графіці також формувалися переважно у рамках книжкової ілюстрації. Здебільшого твори, виконані у друкарнях України в XVI — XVIII ст., містили деталізовані, часом дуже поетичні описи природи і взагалі середовища, в якому діяли персонажі. Слово і тут було першоосновою зображення. Але далеко не кожний словесний пейзаж і натюрморт діставали візуальне втілення. Упродовж майже усього досліджуваного періоду природа, архітектура, предметна композиція виконували підпорядковане основному образові становище, інакше кажучи, були його тлом. І це ще раз підтверджує людиноцентричний характер тогочасної графіки й образотворчого мистецтва взагалі.

Позем з травою й квітами, архітектурна споруда, усіяний камінчиками горбик — ці скромні пейзажики мають у ранній українській гравюрі (кінця XVI ст.) переважно функціональне значення. Вони вказують на те, в якому середовищі перебувала людина: на лоні природи чи у населеному пункті, в приміщенні чи біля нього. Подібні натяки на пейзаж, крім елементарних вказівок на характер місцевості, ще не були самостійними образами. В них слабо відчутний естетичний момент милування місцевістю, рослинністю, відсутні ознаки руху повітря, хмар тощо.

Проблема пейзажу як своєрідної жанрової одиниці постає у текстовій сюжетній ілюстрації та в естампі XVII ст. Безпосередньою причиною виділення краєвиду було зростання уваги митців до зовнішнього середовища людини, до реалістичної деталі. Розвиток основних ліній міфо-реалістичної образної системи не лише підказував, а часом і диктував граверам необхідність правдиво й деталізовано відображати природу. Наростання реалістичних еле-



Невідомий гравер. Успенський собор у Києві. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1623.

ментів у пейзажних мотивах перебувало у певній синхронній залежності від ступеня передачі життєвих рис, побуту, діяльності й переживання людний. Скажімо, людина й природа трактуються в ряді гравюр київського «Анфологіона» 1619 р. по-іконному, умовно й узагальнено, і до природних форм тут ще далеко.

Та вже з середини 1620-х років у зображенні прмроди накреслюються суттєві зміни. Починаючи з ілюстративних циклів у київському виданні «Бесід Іоанна Златоуста», бере гору прагнення натуралізувати краєвид. Розвиваючи знання про способи відтворення глибокого простору, гравери старалися наповнити його не лише постатями людей, а й усім тим, що їх оточувало у первозданній або перетвореній руками людини місцевості. В процесі передачі головного (людина) й супідрядного (тло) образів виявилися цікаві синхронні збіги. Так, «одягання» євангельських героїв у європейські костюми, пристосування давньої іконографії до сучасних національних типів, заміна напруженої статики активним рухом персонажів супроводжувалися аналогічними змінами в зображенні середовища. Описані в текстах, але не бачені хуложниками особисто екзотичні країни й міста підмінювалися пейзажами рідного краю. «Омісцевлювання» здійснювалися завуальовано, з тим, щоб глядач вірив, що йдеться все ж про якийсь куточок східного Середземномор'я у сивій давнині, а не про сучасну Україну. Підміна легендарної старовини новими мотивами торкнулася обох основних видів пейзажної графіки — ландшафтної та урбаністичної, причому в останній місцевий елемент особливо помітний.

Протягом XVII ст. українські гравери високо піднесли рівень розвитку архітектурного пейзажу. Якщо в середньо-



Невідомий гравер. Вид на Успенський собор зі сходу. «Тератургіма». Київ. 1638.

вічній мініатюрі, як і в іконі, фоновий мотив умовний і стандартний, то в ілюстративній гравюрі він поступово позбувся декораційної лаштунковості, набув місцевого колориту і значною мірою самостійного жанрового звучання. Окремим спорудам Києва, Львова, Чернігова, Почаєва поталанило на графічне репродукування: вся історія їх перебудов протягом століть виявилася зафіксованою. Насамперед це стосується Успенського собору Києво-Печерської лаври, який дістав найчисленнішу пейзажну «іконографію» в гравюрі. Храм відтворено в різноманітних композиційних варіантах — від панорамного зображення фасаду в «Печерському патерику» до умовного силуету храму як складової частини композицій панегіричних гравюр та декоративних заставок. У лаврській друкарні з початку XVII ст. стало неписаним правилом відображати Успенський собор в клеймах або картушах на титульних сторінках. Це був своєрідний фірмовий знак друкарні, в основі якого лежала патріотична ідея уславлення Києва, а також символ утвердження православних святинь супроти католицько-протестанського наступу з країн Західної Європи. Аналогічний підтекст був у зображеннях давніх церков Львова, Чернігова, Почаєва, Новгорода-Сіверського в ілюстраціях до книг, надрукованих у цих містах.

Крім ідейного змісту, в архітектурних пейзажах такого роду присутні ще й естетичні моменти. Митців не могла не полонити гармонія форм бань, барабанів, перекрить і тимпанів, пластика фасадів, веж і апсид. Шедеври давньоруського і нового зодчества були наче готовими рукотворними образами. Членування їх об'ємів само собою тяжіло до графічної інтерпретації, вносячи до

гравюр додаткові декоративні ритми. Храмові зображення були часто цілком самостійними пейзажами, заключали в собі семантику головного, а не допоміжного образу. Цінною особливістю цих гравюр було те, що вони виконувалися на основі натурних рисунків, а не з копій. Так, один з ранніх гравюрних краєвидів Успенського собору Києво-Печерської лаври (1623) відтворює його як давньоруський храм, ще не зачеплений перебудовами. Баня вкрита черепицею, елементи стінного рельєфу витримані в давньоруському будівельному стилі. Ще цікавіший фасад храму (східний) представлено в «Тератургімі» А. Кальнофойського (1638). Виділені три апсиди, передано ритмічне чергування двосхилих дахів, а головне — тут значно ліпше, ніж у гравюрі 1623 р., відчувається об'ємність і перспектива. Просторовому баченню споруди сприяють велика й мала дерев'яні дзвінички, збудовані в периметрі західного та східного фасадів.

У гравюрах другої половини XVII і XVIII ст. відбиті неодноразові перебудови, під час яких храм було оздоблена ліпними ошатностями в стилі українського барокко, що змінили екстер'єр собору до невпізнанності, позбавивши його суворості і надавши теплоти, затишності, нсвої врочистості. Гравери, правда, не завжди були уважні до відтворення змін в архітектурі собору і, вносячи корективи у давніші гравюри, іноді залишали старі елементи. Ці курйози дещо ускладнюють поетапне вивчення перебудови храму в другій половині XVII ст. [62] Завершений вигляд Успенського собору в ансамблевому поєднанні з новою дзвіницею за проектом Й.-Г. Шеделя вигравірувано в нижньому лівому картуші титульної сторінки київської Біблії 1758 р.

Панорамному міському краєвидові властиві трохи інші образні акценти, ніж пейзажеві з мотивом однієї споруди. У зображеннях загального краєвиду робилися спроби відтворити історичну обстановку, але за браком вірогідних даних вона ставала конгломератом сучасної архітектури і якихось придуманих веж, бань, фантастичних мурів. Таким чином, архітектурний мотив того чи іншого заморського міста древності правив «зв'язковим» чинником далеких між собою епох, збуджував порівняльно-асоціативне мислення художника і глядача. Античні поселення представлялися у варіантах типових середньовічних міст — як у планувальній системі, так і в архітектурі споруд. У трактуванні граверів далеке місто ніби «посаджене» на лінію обрію компактним згромадженням будинків та храмів, обнесених звідусіль неприступним муром. У такій формі зображення вчувається відгомін засобів ікони й мініатюри, в яких населені пункти малювалися символічно — як одна або дві башти. Проте подібні надмірні узагальнення й умовності у гравюрі заміняються більш деталізованими пейзажними образами. Містові, при усій його стисненості на невеликій ділянці землі, надається природного вигляду. Над дахами круто піднімаються гострі шпилі або опуклі бані. Місто наче тягнеться вгору, його силует дуже динамічний і своїми різкими зламами контрастує із спокійним хвилястим обрієм.

Ще вагоміше образне навантаження несуть ті урбаністичні мотиви, де персонажі діють не на тлі міста, а в ньому самому. Чимало таких мотивів зустрічається в ілюстраціях до страсних сцен, до апостольських діянь. У пейзажах панує справжнє «царство деталей», відтворюється архітектурний і побутовий мікроклімат якої-небудь вузенької вулички — від профільованих карнизів до мощеної камінням бруківки. При передачі вуличних екстер'єрів українські

Н. Зубрицький. Краєвид я вітряком. «Ифіка ієрополітика». Київ. 1712.





Й. Кондзелевич. Куточок міського пейзажу з ікони «Успіння». Білостомький монастир на Волині. 1690-ті роки.

гравери лише зрідка вдавалися до фантастичної архітектури, яка мала означати древність. Переважно вони експлуатували ті чи інші стилістичні елементи готичного, ренесансного і барокового зодчества.

На 20—30-ті роки XVII ст. припадає початок інтенсивного вивчення і переосмислення місцевих та іноземних архітектурних пейзажів у гравюрі. Близько половини сюжетів у львівських та київських виданнях цього часу відбивають події в різноманітних вуличних екстер'єрах. Найкращі «архітектурні» ілюстрації зосереджені в київських друках «Бесід Іоанна Златоуста» (1623, 1624), «Тріоді пісної» (1627), «Тріоді квітної» (1631), «Євангелія учительного» (1637) та у львівському Євангелії (1636).

У гравюрі відображалася також сільська й містечкова архітектура. її використання пов'язане з побутовим трактуванням окремих богородичних та христологічних сюжетів, а також з актуалізацією змісту деяких притч. Сама ситуація підказувала художникам, де треба було відтворити тло великого міста, а де — села. Так, в ілюстраціях до «Тріоді квітної» (1631) й «Євангелія учительного» (1637) виділені події, пов'язані з ходінням Ісуса й апостолів по невеликих поселеннях Галілеї, Самарії, по-берегах Генісаретського озера. Тут великі архітектурні ансамблі виглядали б недоречно. У панорамах же сіл та містечок, як правило, домінує одна висока споруда, довкола якої стоять скромні одно-, двоповерхові будинки з двосхилими дахами, видніється вхідна брама. Типове село виглядає на взір середньовічного — як ізольований закритий осередок, який мав єдиний вхід і вихід — браму.

В населені пункти, що мали відтворювати будови в країнах східного Середземномор'я античної доби, раптом потрапляють слов'янські клуні, хати, млини. Відкриті галереї перед житловими приміщеннями нагадують ґанки, а колодязь, біля якого, згідно з євангелієм, Ісус розмовляв із самарянкою, має підйомний агрегат типу місцевого криничного журавля. У відомій ілюстрації до притчі про багатія й смерть відтворено одну із реалістичних сцен українського народного побуту — будівництво дерев'яної хати «в закид».

Повноцінний ансамбль сільського ландшафтно-архітектурного пейзажу XVII ст. представлено в гравюрах до календарної частини «Розаріума» (1677). Тут з особливою ясністю відчувається вихід пейзажу за рамки чисто фонового призначення, набуття ним самостійних образних рис. У контексті дбайливого господарювання сприймається і сільська ар-



С. Галик. Фантастичний архітектурний пейзаж. Київ. 1756.

хітектура, не позбавлена, очевидно, документальної основи. Це саме можна сказати про деякі ілюстрації до «Ифіки ієрополітики» (1712), в яких відтворено реалістичні сцени, в тому числі окремі зразки української народної архітектури. На одній з гравюр зображено вітряк оригінальної будови. Його башта має посередині виріз, що надає споруді цікавої пластичної виразності, імітуючи дві поставлені одна поверх одної будки. В ілюстрації до виданого в Чернігові підручника риторики (1698) зустрічаємо зображення солом'яних бджолиних вуликів.

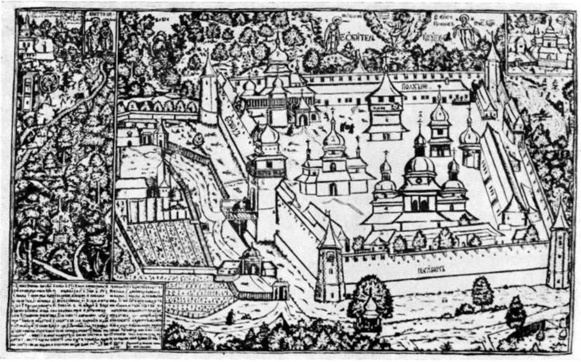
«Омісцевлювання» стародавнього архітектурного пейзажу стало загальноприйнятим явищем не лише у гравюрі, але через неї — і в іконопису. Золоте тло ікони наприкінці XVII і у XVIII ст. заміняється здебільшого тлом архітектурним, причому такі видатні живописці, як І. Руткович та Й. Кондзелевич, без тіні сумніву надавали їм вигляду майданів та вулиць тогочасних європейських містечок. Це особливо яскраво проявилося в іконах Й. Кондзелевича, написаних ним для іконостаса головної церкви монастиря в Білостоку на Волині (1690-ті роки). За сценою «Успіння» в прямій перспективі показано вулицю з двома рядами будинків. На балконі стоять три особи, спостерігаючи за подією внизу. Й. Кондзелевич конкретизував архітектурні фасади, детально змальовуючи колони, карнизи, дахи,

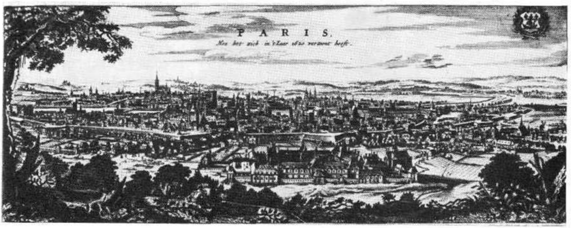
вікна, двері, ганки і особливо балкони-галереї верхніх поверхів, звідкіля часом визирають зацікавлені мотрони, вносячи в ікону відвертий жанровий елемент. Такі типові деталі архітектури, як форма дахів, вікон, дверей, фортечних стін змальовували художники майстерні Києво-Печерської лаври, але загалом їх краєвиди слабко конкретизовані. Один з таких фантастичних пейзажів виконав С. Галик (кужбушок XIX—101/XX— 78, арк. 99).

Подібні приклади, кількість яких можна було б збільшити, говорять про двоєдину природу архітектурного пейзажу в українській графіці. З одного боку, цей пейзаж залишається органічно включеним в загальну структуру гравюри чи рисунка. З другого — в ньому визрівають «сепаратистські» тенденції окремого жанру. З розвитком образної системи пейзаж виконує дедалі значніші і самостійніші функції. Розглядаючи окремі панорамні краєвиди, бачимо, як архітектурне середовище перетворювалося з допоміжного фактора в рівноправного партнера побутового, історичного чи батального жанрів, а в гравюрах типу «Хотинська битва» і «Облога Почаївської лаври турками в 1675 році» вснз несе в собі навіть провідну й організуючу домінанту. Ми не відносимо подібних творів до пейзажного жанру тільки тому, що їх автори переслідували переважно цілі батального характеру.

Інша справа з естампом відомого гравера Д. Сінкевича «Крехівський монастир» (1699). Тут не розв'язуються жодні інші завдання, крім пейзажних. Окремі побутові сцени, як-от: монахи, що вартують біля вхідної монастирської брами, несуть продукти до трапезної, один з них іде стежкою, інший веслує на човні,—• є додатковими і, зрештою, частко-

Д. Сінкевич. Крехівський монастир. 1699.





Невідомий гравер. Панорама Парижа. '1620.

вими іножанровими «вкрапленнями» в суто пейзажний твір. Винятковість цієї станкової гравюри полягає в її подвійній цінності: як першого в українській графіці пейзажного художнього образу куточка Прикарпаття, де рукотворна краса зодчества воєдино злилася з чарівністю природи, і чисто історичної цінності відтворених тут шедеврів української народної дерев'яної та фортечно-мурованої архітектури. Це не натяки на ті чи інші міста України і не приблизна схожість з окремими будинками в них, що так часто зустрічаються в архітектурних фонах ілюстраційної графіки. Це краєвид з точною адресою і спорудами, як вони виглядали насправді наприкінці XVII ст.

Згідно з місцевими традиціями, Д. Сінкевич поєднав панорамну композицію з елементами плану, а також з наявністю кількох точок панорамного огляду. Митець скористався синтезом кількох перспективних систем, поклавши в основу широковживаний на Україні принцип «нахиленої землі». Якщо порівняти цей краєвид з такими типовими зразками ландшафтно-урбаністичного панорамного пейзажу, як «Львів» («Леополіс», 1586) Аврелія Пассароті і «Париж» (1620) невідомого гравера, то стає очевидним спільне й відмінне в місцевому й західному трактуваннях подібних пейзажів.

Спільною є висота огляду — так звана висота пташиного польоту, з якої однаково видно близькі й далекі об'єкти, усе місто і кожен дім зокрема. Вибір високої точки зору був продиктований міркуваннями показати планову структуру забудови в системі ландшафту. Архітектура тут не затушовує ні оборонних валів, . ні фортечних стін, ні рельєфу місцевості. Що ж до відмінностей, то основною з них є прямовисність оглядової точки в українських панорамних пейзажах щодо поверхні землі, внаслідок чого лінія обрію або дуже висока, або відсутня зовсім. У західних же гравірованих панорамах промінь зору йде під гострим кутом до землі, тому значна увага приділялася небу, хмаркам, відчуттю безмежних повітряних обширів. Українські твори цього жанру більш фрагментарні, просторові ілюзії в них створювалися за допомогою масштабів земних предметів. Але якраз відсутність неба надає панорамним пейзажам типу «Крехівського монастиря» камерності й затишку, знімає парадність і деяку ра-



Морський пейзаж. «Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.

ціоналістичну сухість, властиву західним урбаністичним краєвидам.

В цілому архітектурний пейзаж свідчить про неухильне зростання уваги граверів і рисувальників до наслідків діяльності людини, до рукотворної природи. Але архітектура в пейзажі майже завжди виступає разом з ландшафтом і флорою. Відходячи від чисто фонових лаштунків, гравери ставили перед собою дедалі складніші завдання щодо відтворення природного ландшафту, намагаючись в кінцевому результаті розкрити матеріальну структуру речей. У гравюрах першодруків не вловлюємо бажання повноцінно аналізувати природу. Скрізь, де проглядають її скромні фрагменти, вона пасивна і якась ніби мертва. Злам настає у 20—30-ті роки XVII ст. у серіях дереворитів для київських та львівських видань, де робляться заявки на реалістичну передачу землі, води, повітря, рослинності.

Тенденції адекватного зображення природи виразно виявилися в трактуванні рельєфу. Поряд із силуетом, який відділяв земну твердь від неба, з'являються додаткові лінії, що формують поверхню в її різноманітних пластичних проявах. Гора у вигляді вигнутої дуги, берег як зигзагоподібна стрічка, плоскі рівнини — увесь цей лаконізм кулісного пейзажу відходить у минуле. Природа наповнюється тримірною осяжністю і деталями, при опануванні якими митці домагаються двох цілей. По-перше, вони ніби змушують природу «говорити» про себе мовою пластики і динаміки. Вони виводять природу з якоїсь летаргічної застиглості, показуючи рух і мінливість усіх її компонентів. Поверхня води віднині вже не плоска біла пляма, а мереживо хвилястих ліній, які передають течію і колихання води від вітру («Морський пейзаж» в рукописі Г. Сковороди «Алфавит, или Букварь мира», малюнки в кужбушках). Вершини і схили гір передаються тепер не умовною дужкою, а цілою системою ламаних чи гнутих ліній. Дерева — це і плетиво гілок, і тремтливі міріади листків. Одним словом, уся сукупність приведених в рух деталей несе в собі нову кількісну і якісну інформацію про довколишній світ.

По-друге, багатша структура пейзажного образу підвищила декоративність лінії і всієї гравюри. Виразнішим стає силует. Ваблять зір штрихи, якими творяться форма і обсяг. Лінії підкреслюють інтенсивність і напрям освітлення, утворюють тіні від постатей, дерев і будинків.

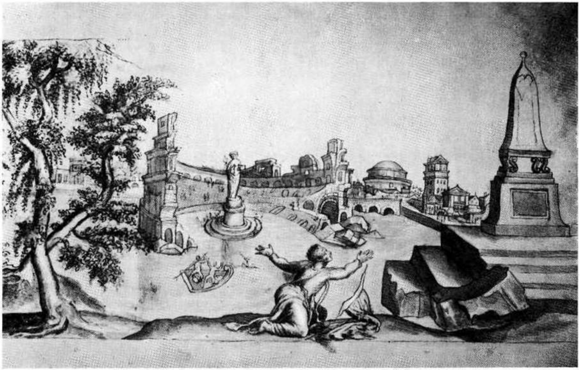
Звичайно, в першому-ліпшому пейзажному мотиві можна побачити ще чимало умовного, спостерігати наївну описовість, кулісну будову. Як у зображенні дії, так і в пейзажі часто відсутнє виділення основного компонента. Погляд глядача спрямовується в різних напрямах. Композиція при усій її компактності й підпорядкуванні певним геометричним схемам являє собою вряди-годи механічне поєднання гори, річки, дерева, кущів, між якими не відчувається просторових відстаней. Те, що сприймалося

в широкому видноколі, художник силою своєї уяви втиснув у обмежений простір гравюри або рисунка. Його панорамне мислення і жадання розгорнутої описовості матеріального світу натикалося на численні суперечності, переборення яких проходило не без активних пошуків.

Розвиненість реалістичного пейзажу в мистецтві Італії, Нідерландів, Франції й інших країн Західної Європи була вагомим фактором мистецького процесу XVI—XVII ст. Проте цей пейзаж не міг дати українським граверам якихось готових рецептів щодо правдивого відтворення природи. Різними були тут завдання й цілі пейзажного образу, неоднаковими були традиції й вихідні установки в розвитку цього жанру. Українським граверам довелося переважно самотужки виробляти провідні концепції ландшафтного пейзажу, причому найбільше паралелізмів при цьому спостерігається з російською і білоруською гравюрою. У пейзажних мотисах дереворитної гравюри трьох східнослов'янських народів використовувалися схожі засоби трактування основних об'єктів природи, включаючи досить мальовничі, декоративні зображення кучерявих хмар— свідчення стихійного матеріального розуміння повітряного середовища.

Невідомий гравер. Дивовижний вилов риби. «Євангеліє учительне». Київ.' 1637.





Невідомий рисувальник. Паводок у Римі. Київ. 1750-ті роки.

яке, рухаючись само, приводить в рух усе навколо.

Загальний же напрям цих пошуків і концепцій на Україні збігся з розквітом ландшафтного пейзажу в голландському живопису і графіці. Він полягав у прагненні художників надати певного емоційного тонусу природі, привести її у відповідність із душевним настроєм людини[83]. В українській ілюстративній графіці пошуки паралелей «людина — природа» сягають перших сюжетних гравюр початку XVII ст. Найповніше висловили митці суголосність у стані споглядальності, який найбільше відповідав характерові ілюстрованих ними текстів. Неспішні мандрівки, неквапливі розповіді повчальних притч, сцени передавання мудрості й досвіду однієї людини іншим відбуваються на тлі згармонізованої небуремної природи. Мирні силуети узвиш, тихоплинні річки й озера, кряжисті смоковниці навіюють споглядальне сприйняття персонажів і природи.

Та вже в київському «Євангелії учительному» 1637 р. зустрічаються узгодження іншого роду. Активність людей, їх переживання ніби підстьобуються силами стихій. У «Дивовижному вилові риби» засмучені рибалки в човні та глядачі на березі стали раптом збудженими, радісними від того, що сіті наповнилися рибою. Кілька чоловіків тягнуть сіті, причому один із них всміхається і оглядається назад. А що-ж у цей час діється в природі? Вода кипить за бортом човна, хвиля котиться до берега. Сильний вітер напнув вітрила, від чого ілюзія стрімкого руху човна передана з цілковитою ясністю. Небо безхмарне, але відчуття руху повітря — завдяки напов-

неним вітрилам і хвилястій воді —дуже велике, вагоме, органічне.

З плином часу митці шукали не відверто прямолінійних, а більш витончених узгоджень станів пейзажу й людини. Значні досягнення в цьому напрямі маємо в гравюрах на металі. Із ширшим запровадженням металевої техніки гравірування значна кількість сюжетних сцен «виноситься» з приміщень на природу, котра втілює в собі емоційні моменти та експресивні навіювання. Урізноманітнюються пейзажні мотиви. Обома Тарасевичами, І. Щирським, Г. Тепчегорським, М. Карновським й іншими майстрами гравюри створені прекрасні рівнинні, садово-паркові, гірські й морські краєвиди, які нічим не поступаються тогочасним західноєвропейським, несуть в собі такі емоційно забарвлені відчуття, як епічне, ліричне, романтичне, камерне. І. Щирський представляє цікаві самостійні пейзажні образи (кращий з них — парковий мотив на титулі до панегірика харківському полковникові Федорові Захаревському «Bo§aiy иигуо'агх», 1705). Інші митці, зокрема, О. Тарасевич, населяють свої ландшафтні краєвиди людьми, але домагаються великої самостійності у звучанні пейзажного образу, вносячи в нього багато особистого, інтимного. Прикладом поєднання глибини людських почуттів із проникливістю краєвиду як образу може бути одна з кращих гравюр «Розаріума» — «Зустріч Марії і Єлизавети».

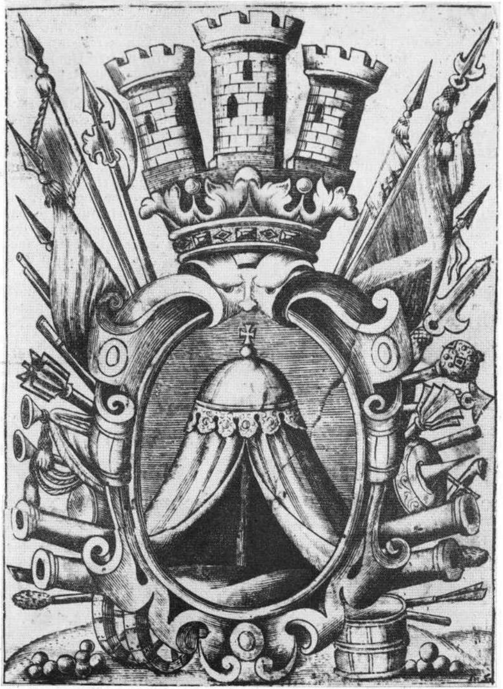
Тут на засадах реалістичного розуміння простору зроблена одна з найбільш примітних в українській графіці XVII ст. спроб створити гірський краєвид. Скелястий хребет на горизонті позбавлений умовностей, властивих зображенням гір у давніших гравюрах. Делікатним штрихуванням намічено численні кам'янисті злами, виступи й улоговини, передано ілюзію кристалічної структури породи. Вершини закривають обрій, але від цього зображення не виглядає замкненим. Над горами залишається ще багато неба, в повітрі пропливають білі хмарки. У пошуках відповідності пейзажу настроям персонажів, які лагідно вітаються, митець надає графічній мові підвищеної виразності, приділяючи увагу освітленню, пластичній виразності ландшафту і рсслинності.



Невідомий гравер. Дари. Служебник. Київ. 1620.



Невідомий гравер. Дари. Служебник. Київ. 1629.



Глядач відчуває, де знаходиться в цю пору сонце, тому що тіні лягають зліва направо. Рельєф далекого й середнього планів згармонізований: між горами видно силует міста, в низинах кучерявиться гай, блищить плесо озера. Далекий і середній плани узгоджено з деталізованим переднім планом, особливо із стов-

І. Щирський. Емблема-натюрморт. Вільно. 1682.

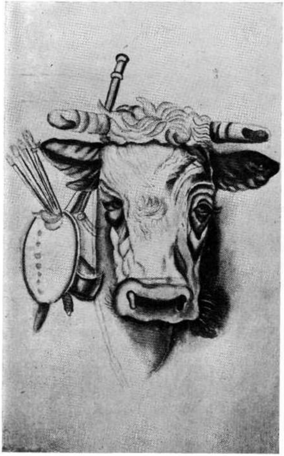
буром дерева. Крона цього дерева представлена невеличким фрагментом — однією лише гілкою. Проте пластика виткого стовбура, освітленого в центральній частині, так само як і гілки з цупким листям, дозволяє глядачеві «домальовати» все дерево з розвиненою кроною.

Варто підкреслити велику «підсилюючу» роль пейзажу для змісту всієї цієї гравюри. Краєвид виражає певні етичні моменти, пов'язані з душевними поривами Марії і Єлизавети у момент їх зустрічі, несе настрій врочистості.

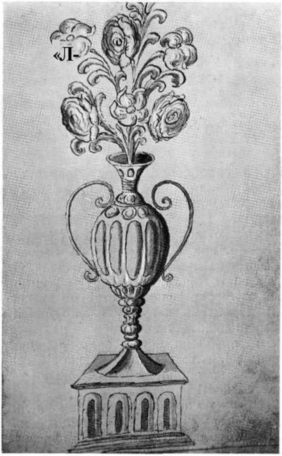
Пейзаж, у буквальному розумінні слова, в українській ілюстративній графіці не виділився протягом XVI—XVIII ст. в окремий і самостійний жанр. Йому відводилася допоміжна чи доповнююча роль. Але питома вага цієї допоміжності неухильно зростала. Якщо з окремих ілюстрацій умоглядно відокремити сюжетну дію з персонажами, то дістанемо цілком певні й завершені пейзажні образи.

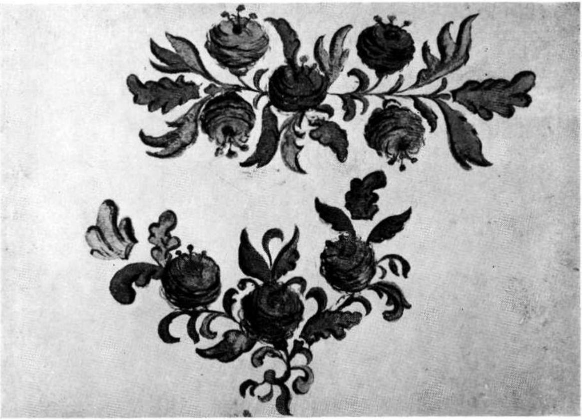
Основним у розвитку пейзажного мотиву був потяг до адекватності природи та її зображення на аркуші, до переборення умовних «натякаючих» краєвидів. На основі прагнення до натурності

Невідомий рисувальник. Натюрморт з палітрою Київ. 1750-ті роки.



Тимофій Чернацький. Натюрморт з вазою. Київ. 1760-ті роки.





Г. Ктиторенко. Натюрморт.
Київ. 1750-ті роки.

і був вироблений метод правдивого відображення природи, надання їй бажаного емоційного відтінку. Так, на одному з рисунків з майстерні Києво-Печерської лаври (кужбушок XIX—121/XX—46, арк. 8) зображенню паводку в Римі надано драматичного відчуття стихійного лиха. В цьому розумінні пейзаж досяг великого ступеня автономії. Проблема пейзажу в українській графіці досліджуваної доби — це передусім проблема його функціонування, місця в ілюстративній та станковій гравюрі, а не проблема його образної нерозвиненості.

Пейзаж «супроводжував» становлення цілого ряду реалістичних жанрів — від побутового до батального. Усі ці жанри часто поєднувались і виступали в нерозчленованому вигляді. Релігійні сцени непомітно набували жанрових відтінків, вміщувалися в деталізований міський чи сільський пейзаж, оточувалися ужитковими речами. Лише певне призначення гравюри, її ідейний **зміст** допомагають в цьому випадку виділити із суміші жанрів провідний.

У цій корпорації нерозчленованнх жанрів своє місце посідав і натюрморт. В межах релігійної або секуляризованої сюжетики графічний натюрморт проходив у XVI—XVIII ст. свою передісторію, щоб здобути повноцінну жанрову автономію в мистецтві XIX ст.

Зображення речей засобами гравюри і рисунка мали переважно прикладний

характер. Чорнильниці, пера, книги й харатьї на столах перед євангелістами, які записують «одкровення» чи «благовістування»; посуд, їжа й напої в таких сценах, як «Старозавітна Трійця», «Таємна вечеря», «Весілля в Кані Галілейській», «Христос у Марти й Марії», «Притча про багатія і вбогого Лазаря»,— усі ці предметні поєднання були підпорядковані основній сюжетній лінії, мали частковий характер в образній системі кожної з названих сцен. Але подібні речові угруповання несли вже в собі зародкові ідеї натюрморту. Речі були одного ужиткового кола, однієї цілеспрямованості (писання, трапезування), в них відчувалася організуюча рука людини. Елементи милування втілювалися як у самих формах предметів, так і в їх нехаотичному продуманому розташуванні. Чаші для напоїв мали форму коштовних кубків, ЗБИТКИ-харатьї мальовничо вигиналися на краях. В усьому відчувалося прагнення до вишуканості і впорядкованості, до нескупченої розстановки речей за правилом симетрії.

На відміну від живописного натюрморту з його культивуванням приватного побуту, графічний натюрморт сповнений здебільшого символічного змісту, як і текст, до якого він був органічно прив'язаний. В українській графіці XVI—XVIII ст. речовий мотив у системі сюжетного зображення, так само як і чистий натюрморт, має виражені духовні імперативи, в яких важко знайти щось спільне з «лавками», «ринками», «кухнями» й «сніданками», що складали предметно-середовищну основу цього жанру, скажімо, в голландському мистецтві. Так, один з ранніх натюрмортів «Дари» (київський Служебник 1620 р.) має суто символічний зміст, пов'язаний з євхаристією і культом духовного очищення. У наступних виданнях Служебника, наприклад 1629 р., натюрморт з дарами не повторює механічно попереднього варіанта. Чаші з вином та олією,



Ріг достатку. «Алфавит. или Букварь мира». 1780-ті роки.

таця з хлібинами, полумисок з пшеницею і підсвічники розташовуються досить вільно. Багато уваги приділено мальовничості речей, в яких виявляється смак і витонченість компонування, але без тіні того відчуття бюргерської ситості, догоджування плоті, яке пронизує німецько-голландське мистецтво натюрморту.

Предмети культу, церковне начиння, емблематика суспільного становища і прикраси складають основний речовий репертуар українського графічного натюрморту. Хоча гравюра була тоді позбавлена однієї з суттєвих переваг живопису — кольору,— все ж краса речових поєднань знайшла тут досить повне вираження.

З розвитком титульної гравюри, агіоса і портрета натюрмортні мотиви проникають і в обрамлення заголовків книг та портретованих осіб. Кожна така гравюра мала дві рамки — зовнішню і внутрішню, між якими залишалася досить велика площа, ніби спеціально призначена для прикрас. Біля духовних осіб зображалися митри, посохи, предмети культу. Портрети політичних діячів та знатних громадян супроводжувалися атрибутами влади (перначі, булави, прапори,



Невідомий гравер. Заставка-натюрморт.
«Апостол». Львів. 1574.

печатки, скіпетри), а зображення полководців покоїлися на цілих складах зброї та військової амуніції — від списів і барабанів до гармат. Все це було гарно «укладено» в декоративно-символічні гірки, які створювали своєрідний супровід характерові, рисам вдачі і «цнотам» портретованого.

У неспокійні 80—90-ті роки XVII ст. українські гравери створили декілька десятків суто зброярських натюрмортів, прикладом яких може бути гравюра І. Щирського 1682 р., на якій намет — як символ похідного побуту військових — взято в барокковий картуш, густо утиканий з боків і знизу зразками холодної й вогнепальної зброї, штандартами та знаками влади, а зверху — короною, оздобленою трьома фортечними вежами. Тут що не річ, то натяк на лицарську доблесть, хоробрість і славу. Цікаво, що уся ця мілітаристська символіка втілена в цілком натуралістичні форми знаряддя, скомпонованого за певною системою — як овальний бордюр, як вигадливий опредмечений орнамент.

Символічна роль українського графічного натюрморту невіддільна від його декоративної функції. В добу поширення на Україні стилістичних форм Ренесансу та барокко і під впливом народного мистецтва абстраговано-геометричні, плетінчасті й тератологічні мотиви в заставках, кінцівках та ініціальних літерах книг були поступово замінені рослинними мотивами природних або злегка стилізованих форм. Така заміна почалася ще в рукописній книзі й остаточно завершилася в друкованій [64]. Основні флористичні елементи — стебла, листя, квіти й плоди — трактувалися в новій графічній орнаментиці, доволі натуралістично, з ви-



С. Галик. Орел. Київ.
1740-ві роки.

разним означенням видової класифікації рослинного світу. У більшості гравірованих заставок листя аканта не сплутаєш з листям винограду, одні плоди з іншими. Гравера-орнаменталіста приваблювала, очевидно, не рослина взагалі, а рослина конкретного класу й виду, а тому оздоби часто набували мотивів букета, зрізаних з дерева чи куща і химерно переплетених гілок та стебел, фрагментів квітника. Зрозуміло, що усі ці ремінісценції природи відтворювалися у задуманій художником декоративній організації, в основу якої покладено закон симетрії. Волею художника стебла укладалися в прямокутник, вигиналися якось особливо пластично й мальовничо, листя й чашечки квітів мовби спеціально поверталися до глядача, щоб перебувати у бездоганних силуетах і пропорціях, а також водночас зберегти природний вигляд.

Виходячи з принципу вірності природі, гравери все ж таки ніколи не наслідували її буквально. У рослинних обрамленнях титулів, фронтиспісів і портретів, у заставках чи кінцівках вони часто використовували засіб букета або гербарію, тобто поєднували гілки одного дерева з квітами та плодами іншого. В тужавих листях аканта зображалися різні ягоди, дубові жолуді, груші та яблука, навіть екзотичні ананаси. Той чи інший плід в оточенні чужорідного жмутка зелені ставав центром композиції, підкреслюючи контрастну ритміку орнаментальної прикраси і водночас мальовниче поєднання різноманітних речей. Розшукати тут межу, на якій кінчається орнаментальна природа візерунка і починається гармонійна узгодженість між предметами, характерна для натюрморту, не завжди легко.

В цьому плані можна з певністю твердити, що орнаментальне оформлення української книги, включно з обрамленням гравюр та рисунків рослинними й іншими уречевленими мотивами, несе на собі знак стихійного розвитку мистецтва натюрморту і є одним із провідних першоджерел його становлення як автономного жанру. Подібно до інших жанрів, натюрморт визволяється від умовних, приблизних або надмір узагальнюючих форм і еволюціонує в напрямі наближення до природи.

Процес виділення чистого натюрморту особливо помітний в рисунках українських художників XVIII ст. В учнівських альбомах лаврської майстерні кілька разів зустрічається композиція суто натюрмортного типу — голова вола із зламаним рогом і малярська палітра з чотирма пензлями. Рисунок виконували кілька учнів, кожен по-своєму, з різним ступенем старанності та вміння. При цьому перевірялася здатність учня будувати композицію і фіксувати деталі. І справді, вірність натурі вражаюча: передано напрями росту шерсті на голові тварини, кільця на рогах, надбровні дуги, очі, безліч інших подробиць. Менше уваги приділено виписуванню палітри й іншого предметного антуражу. Але в усьому відчувається милування деталлю,

С. Галик. Лебеді. Київ. 1740-ві роки.



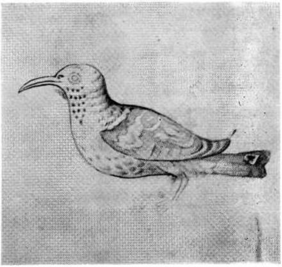
чистотою контуру, осяжністю форми, тобто суто натюрмортними елементами.

У доробку лаврських художників зустрічаються і букети, одним із прикладів якого може бути рисунок Тимофія Чеґнацького із зображенням трояндової гілки, встановленої в коштовну бароккову вазу. Рисувальники укладали з квіткових натюрмортів гірлянди і орнаменти — очевидно, ескізи для настінних розписів. Так, Григорію Ктиторенку належить цікава композиція з п'яти троянд, витягнутих по горизонталі. Поряд — інша його композиція з трьох квіток у вигляді трикутної розети. Цей натюрморт розмальований кольоровими водяними фарбами.

В рукопису Г. Сковороди «Алфавит, или Букварь мира» також є натюрморт: ріг достатку, наповнений різними польовими квітами.

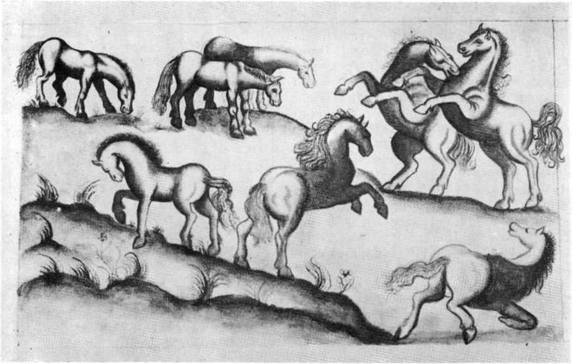
Навіть у своїй прикладній ролі, у нерозривному зв'язку з символічною мовою графіки і в нерозчленованому континуумі з іншими жгнрами натюрморт вказує на посилення інтересу художників та глядачів до матеріального світу, опосередковано віддзеркалює прогрес природничих знань у XVI—XVIII ст. У натюрмортній композиції розкривалася суть самостійного існування речей, а через них глибше осягався і світ людини. Репертуар речей, представлений у графічних натюрмортах, ніколи не осмислювався відчуженим від людини; навпаки, речі свідчать про організуючу присутність людини, про її вміння внести у безмовне середовище неживої природи порядок і гармонію.

З натюрмортом пов'язана анімалістична тема, яка у XVIII ст. набуває самодостатнього значення, посвідчуючи зростання уваги художників до життя природи. У попередні періоди розвитку українського мистецтва зображення свійських, диких і фантастичних тварин мало здебільшого допоміжний або символічно-метафоричний підтекст. Життя і поведінка тварин майже ніколи не були окремим предметом зображення. Лев, бик і орел — незмінні символи євангелістів Марка, Луки й Іоанна. Лев фігурує в сценах з образами пророка Дгшила і св. Ієроніма, кит — з образом пророка Іони, голуб і риба — в ряді новозавітних євангельських сцен тощо. Хижі тварини — неодмінний атрибут геральдики. Вигадані химерні чудовиська складають цілу тематичну лінію в тератологічній орнаментиці середніх віків.



Невідомий рисувальник. Удод. Київ. 1750-ті роки.

І лише у XVIII ст. тварини (переважно птахи і коні) зображаються поза символічним контекстом. Художників цікавить зовнішній вигляд, поведінка, рухи тварин, середовище, в якому вони живуть. Семен Галик, наприклад, зобразив орла в момент, коли він, готуючись злетіти, розкрив крила і войовничо підняв голову. Мов для порівняння орла з іншими видами птахів, С. Галик змалював дрозда, фенікса, пелікана, сову, синицю, куріпку. На одному з рисунків дуже правдиво переданий довгодзьобий удод в барвистому оперенні.



Невідомий рисувальник. Коні.
Київ. 1750-ті роки.

На особливу увагу заслуговують анімалістичні сцени на тлі природи: лебеді на озері з пологими берегами, порослими рогозою, коні на пасовиську і т. ін. Серед рисунків Григорія Маляренка є «Гусари»: троє вершників у парадних камзолах виїздять у поле. Тут митець демонструє знання анатомії тварин, уміння передавати їх рухи, надавати всій композиції жанрово-побутового підтексту.

ПАНЕГІРИК І ГЕРАЛЬДИКА

В основі жанру панегірика лежить природне прагнення людини до урочистого вислову й виразу на честь іншої людини або події. Панегіризм виводиться з надмогильного славослів'я у давніх греків, з ораторського мистецтва взагалі. Протягом середніх віків панегірик виділяється у спеціальний жанр словесності, проникаючи відтак і в образотворче мистецтво, зокрема у графіку. В українській літературі панегіризм набув форм вітальних вірша й поеми[65], а в гравюрі — ілюстрації й тези. Хоча якась частина українських панегіричних поем була присвячена особам з далеко не бездоганною репутацією, в цілому література цього жанру в XVI—XVII ст. відзначається гуманістичною спрямованістю, а також поетичною майстерністю, образним артистизмом.

Те ж саме можна сказати і про гравіровані панегірики. Образна сторона в них досить розвинена. Вони поділяються на ілюстративні (тобто заверстані в текст панегіричної поеми і безпосередньо підпорядковані слову) та станкові, в яких не зображення ілюструва-



Г. Маляреико. Гусари. Київ.
1750-ті роки.

ло текст, а швидше навпаки — текст доповнював або роз'яснював зміст **гравюри.** Розквіт обох цих галузей панегіричної гравюри припадає на другу половину XVII і першу половину XVIII ст., тобто на добу остаточного сформування міфо-реалістичної образної системи. Відповідно до цього у книжкових і станкових панегіриках в цей період визначилися основні риси даного жанру, що характеризується переплетенням реального, символічного та алегоричного, раціонального й ірраціонального.

Взагалі ідея панегіризму властива багатьом агіосним і портретним образам, оскільки представлення людини в них супроводжувалося більш або менш вираженими образотворчими суперлативами. Відповідно до ренесансної гуманістичної декларації, що людина є мірою всіх речей, в українській літературі й мистецтві XVI ст. відчутно посилюється увага до персонального образу, бажання сказати або висловити на адресу особи щось найприємніше і найкраще. Вірші «на пресвітлі герби» і «на старожитні клейноти» ряснiють переліками цнот і благочестивими побажаннями. На початку XVII ст. Кирило Транквіліон (Ставровецький), розвиваючи панегіричний х-анр, широко вводить у поетичну практику «похвали» святам, подіям, людям. Полемісти, користуючись мовою контрастів і антитез, описували дорогі їм духовні цінності на піднесених регістрах панегіризму, щораз переходили від них до засобів нищівної критики своїх опонентів. В одного з найвидатніших українських полемістів — Івана Вишенського гумор «переростав у їдку іронію,

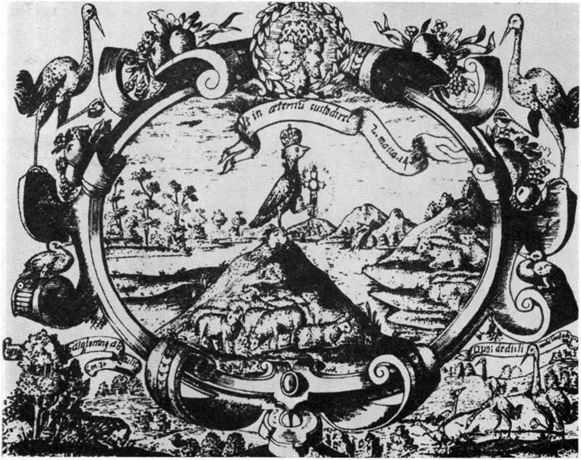
іронія в гостру сатиру, сатира в нищівний сарказм, коли йшлося про представників експлуататорського класу, і навпаки — про бідняків полеміст завжди говорив тепло і задушевйо» *'.

У графіці панегіризм також виник і розвинувся на підвалинах гуманістично-патріотичної ідейності, а не на сервілізмі. Вже в одному факті, що майже всі українські графічні портрети (як самостійні, так і введені в систему панегіричної гравюри) позбавлені навмисного прикрашування зовнішності людини, проявився непідлесливий характер панегіриків. Навіть коли зображення виконувалося на честь когось із представників козацької старшини або вищого духовенства, воно, як правило, було позбавлено раболіпства перед даною особою. У цих випадках за допомогою низки асоціативних образів центр ваги переключався з чисто персональних рис у сферу громадської діяльності героя, в оцінку переваг становища, яке він посідав, тощо. «Культ особи» в графічних панегіриках виражений ще меншою мірою, ніж у віршованих. А в останніх, як відомо, він теж був НЇ на першому місці. Так, в одному з найраніших панегіриків «Просфоннма» (1591) на честь Київського і Галицького митрополита Михайла діяльність пастиря оцінюється переважно в плані його боротьби з окатоличенням України та успіхів у поширенні освіти («млека словеснаго ученіа младенчески возлюбите»). У «Візерунку цнот Єлисея Плетенецького» О. Митури (1618) героєві віддається шан і за «фундування друкарні» в Києві. «Вірші» К. Саковича (1622) відкриваються не епіграмою на герб гетьмана, а епіграмою на герб війська і, крім того, Сагайдачний славиться за турботливе ставлення до освіти, за матеріальну підтримку братських шкіл[67].

Щоправда, пізніше, десь на зламі **XVII** і XVIII ст., панегірики, набуваючи форми підносних адрес високопоставленим особам, дедалі більше рясніють славослів'ями в дусі барокко, версифікаціями курйозного віршування Тут не обійшлося без впливу західного, зокрема польського панегіризму. Надмірний інтерес до вибагливої химерної форми словосполучень глушить ясність ідеї й змісту творів поетів О. Бучинського-Яскольда, С. Яворського, І. Орновського, А. Хмарного, П. Армашенка, П. Терлецького, А. Стаховського, П. Орлика, Л. Крщоновича, Ф Прокоповича, А. Заруцького і багатьох інших. Висловлюючись високопарно, ці автори дещо перебільшували заслуги адресатів, хоча й обґрунтовували їх не стільки винятковими здібностями аристократів, скільки допомогою їм з боку небесних сил. Таким чином, теологічна оболонка звела, по суті, нанівець персональний сервілізм українського панегірика.

Аналогічним чином долався «культ особи» і в ілюстраціях до панегіриків. Досить сказати, що вміщення портрета особи у присвяченому їй панегірику було рідкісним явищем. Найвідоміші поеми цього жанру, присвячені гетьманам І. Самойловичу та І. Мазепі, митрополитові В. Ясинському, полковникові Ф. Захаревському, маршалові Б. Шереметєву, вийшли у світ без портретів цих осіб Замість того, щоб відобразити епізоди життя героя в їх реальній суті, гравери, йдучи за словесними асоціаціями, переносили сюжетну канву у площину символів та алегорій, заодно преображаючи і самого героя

Так, І. Щирський в ілюстраціях до польськомовного панегірика Л. Крщоновича «Відроджений фенікс» (Чернігів, бл. **1684)**[68] зображає життєвий шлях чернігівського архієпископа і відомого українського письменника Л. Барановича як дивовижні пригоди фенікса (символу воскресіння). У шести текстових гравюрах спалений птах відроджується з вогню й попелу, летить над землею, несе лаврову гілку (символ слави), сідає на вершині гори, омива-



І. Щирський. Фенікс на горі. «Відроджений фенікс». Чернігів. 1684.

ється кров'ю пелікана (символ праведника). В рамках гравюр закомпоновані додаткові сценки, ближчі за своєю семантикою до української народної символіки: квочка на яйцях, три сови, журавлі, свічник, скелет, що ламає деревце. Усі вони опосередковано й метафорично розповідають про конкретні справи Л. Барановича, виявляють епізоди його біографії. Іноді граверові стає замало цієї зливи символів, і він буквально переносить на фенікса окремі предмети з оточення свого героя, наприклад на пташину голову одягає митру, зображає у лапі фенікса хрест тощо. Подібні поєднання властиві також фронтиспісові І. Щирського, вміщеному в книзі Л. Барановича «Благодать та істина» (Чернігів, 1683). Вони цілком відповідають стилістиці гравюр І. Щирського, який ніби експериментував з перенесенням до ілюстрації окремих засобів курйозної поезії.

Особисті заслуги Б. Шереметєва в Азовських походах стали приводом для написання П. Терлецьким панегірика «Слава героїчних справ Б. П. Шеремети». І хоча ці заслуги, здається, давали підстави представити полководця на вершині слави, ілюстратор поеми Л. Тарасевич пішов шляхом не вихваляння героя, а своєрідного коментаря з приводу

Азовської кампанії, її суспільно-політичних резонансів в Росії і на Україні. Досить сказати, що на титулі панегірика зображено нз Б. Шереметєва, а іншу особу[69]. Три текстові ілюстрації виакиентовують громадянську, а не персональну вагу здобутої над османським агресором перемогу. На п'ятій сторінці панегірика вміщено гравюру з образами чотирьох русалок, які купаються в Дніпрі. На високому березі дві гори, що символізують Гелікон. На одній з них Пегас вдаряє копитом об землю, звідти починає бити джерело і вода стікає каскадами в Дніпро. Недалеко від Пегаса на іншій горі грає кобзар, вдалині* між горами видно силует міста. Гравюра увійшла в історію мистецтва під назвою «Радість Дніпрових вод». Мовою алегорій вона розповідає про значення визволення з-під османського ярма південних земель Росії та України для економічного й культурного розвитку двох слов'янських народів і про відображення цієї події в українському мистецтві.

На 13-й сторінці поеми також зображено алегоричну сценку: під наглядом Марса й Белони і при сприянні небесних сил два ковалі виковують переможний меч для Б. Шереметєва. Алегорії війни мовби охороняють арсенал зброї та бойові штандарти. На кувадло, де лежить вже майже готовий меч, Христос ллє з-за хмар струмок води, і цим автор Гравюри намагається переконати глядача, що участь у гартуванні зброї беруть найвищі небесні сили. Третя ілюстрація, вміщена на 34-й сторінці поеми і присвячена взяттю турецьких фортець, була проаналізована нами при розгляді батальної теми у графіці.

Ми виділили лише два ілюстраційних никли до похвальних поем, але і в них виражається одна з провідних тенденцій української панегіричної гравюри: образотворчі компліменти на адресу головного персонажа свідомо переносилися у сферу суспільних відносин, набували то загальногуманістичного, то патріотичного звучання. Українські гравери виявили певну стриманість при трактуванні індивідуальних заслуг героїв свого часу, вбачаючи у висуненні тієї чи іншої особи на історичну арену щасливий збіг обставин, народну підтримку, а також — в дусі панівної ідеології — активну допомогу неба.

Успішне подолання в українській графіці абсолютистського сервілізму, властивого тоді панегіричному жанрові в літературі й мистецтві окремих країн Західної Європи, завдячує також умілому використанню й цілеспрямованому адресуванню митцями численних символів та алегорій. Дуже популярними стають в добу поширення освітніх і наукових знань, підвищеного інтересу до прав людини такі алегорії, як Мінерва і Феміда. В період активних воєнних подій войовничі Марс і Белона виступають на боці вітчизняних, а не ворожих сил, перетворюються з язичницьких ідолів на «добрих богів», які сприяють цілим народам успішно боротися з агресорами і здобувати перемоги. Ніколи раніше і в жодному іншому жанрі мистецтва не спостерігалося такого різноджерельного корпусу алегорій та символів, як у панегіричній гравюрі доби її розквіту. Основу цього корпусу складали християнські символи, описані ранньохристиянськими письменниками й філософами, зокрема св. Августином у V ст. Фенікс символізував воскресіння, павлин — безсмертя, пелікан — праведника і опікуна на дітей,'голуб з гілкою в дзьобі .— мир, півень — також воскресіння, ягня — Христа, лев — силу, орел — юність, одноріг — чистоту, олень — апостола, святого чи покаяного колишнього грішника, змія — сатану, лаврова гілка — славу, пальма — перемогу, оливкова гілка — вічний мир, виноград — обітовану землю

і. Щирський. Композиція типу панегірика. «Благодать та істина». Чернігів. 1683.



й родючість, скелет — смерть, лілея — чистоту, вінець — перемогу над смертю і злом[70].

Поряд з цими символами зрідка використовувалися семіотичні знаки інохристиянських релігій, а також окремі алегоричні постаті античного дохристиянського пантеону божеств (Паллада, Персей, Медуза, Пегас, гора Гелікон — уособлення знання, істини, праці, науки і мистецтва). В такому поєднанні формувалася нова мистецька мова, в якій птахи, звірі, рослини і міфологічні персонажі, зберігаючи свій первісний міфологічний чи містичний зміст, одночасно втрачали вузькодогматичну однобічність цього змісту[71].

Станкові панегіричні гравюри мали свої особливості, де в чому відмінні від книжкових. Крім вже зазначеної* автономності стосовно тексту, вони являли собою унікальне мистецьке явище щодо синтезу різних образів і жанрів, багатства метафоричної мови і нероздільності трактування особистого й громадського. Панегірики-естампи на Україні набували вигляду підносного вітального áдреса чи плаката-оголошення про наукові, політичні, теологічні дискусії.

Колискою гравірованої тези на Україні був Київ, де при місцевій колегії в середині XVII ст. запроваджується традиція диспутів — непримусова демократична система перевірки знань, ерудиції, здатності самостійно мислити, ораторської майстерності. До щотижневих і щомісячних диспутів спеціальних оголошень з програмними тезами не вивішували. Але щорічні випускні диспути перетворювалися на справжні свята всієї колегії і всього міста. На них запрошувалися почесні гості. Диспут присвячувався одному з гостей — як правило, гетьманові України, митрополитові Київському й Галицькому, ректорові колегії або архімандритові Києво-Печерської лаври. Запрошеним почесним гостям перед початком диспуту ректор вручав тези як вітальний áдрес. Тема диспуту була богословською, але тези на оголошеннях формулювалися таким чином, що за теологічними постулатами відкривалася можливість висловитися і з актуальних політичних та інших питань внутрішнього й міжнародного життя. Під час диспутів і після них відбувалися концерти, театральні вистави, прийоми. Диспути тривали по 6—7 днів.

Перші київські тези лише рисувалися, їх унікальні примірники, очевидно, назавжди втрачені для науки. Про них тільки згадують як про «мальовані конклюзії» історики Києво-Могилянської колегії. Найбільш ранній гравірований панегірик-естамп створений близько 1672 р.. Києво-могилянські колегіати присвятили свій випускний диспут новообраному гетьманові І. Самойловичу, з ім'ям якого на Україні спочатку пов'язувалися надії на припинення внутрішніх чвар між козацькими старшинами і на об'єднання Правобережної України з Лівобережною, що перебувала в складі Російської держави. Текст тез до цього диспуту під назвою «ТгуЬиі» склав професор колегії Павло Баранецький.

Можливо, автором графічного оформлення цієї тези був молодий тоді Л. Крщонович, перші гравюри якого створені саме в 1670-х роках і який через багато літ, в 1696 р., ставив собі в заслугу те, що він започаткував і виплекав «конклюзії й афікції» (тобто афіші з тезами диспутів), перед тим на Україні «ніде не бувалі»[72].

З 80-х років XVII ст. традиція наукових і богословських диспутів запроваджується також у Віденській католицькій та в Московській слов'яно-греко-латинській академіях. У створенні художньо довершених тез-оголошень для диспутів у цих навчальних закладах активну участь взяли українські гравери. У 70—80-х роках Віденська академія неодноразово доручала граверові, який мешкав тоді в місті, О. Та-

расевичу оформити тези влаштовуваних тут щорічних випускних диспутів. Художник в кожному окремому випадку по-різному підходив до розв'язання поставлених завдань.

Тези філософських диспутів у Вільно були дуже деталізовані, обширні і тому, як правило, друкувались у вигляді окремих брошур, таких як «Тгіріех рЬіюзорЬіа» (1675) та «РЬіюзорЬіа гаііопаііз» (1683). Ідейно-змістову суть цих тез О. Тарасевич спробував передати в образах титульних гравюр, прирівнюваних тут до тез-естампів. Дивує в них не кількість символів, алегорій і метафор (це було тоді звичним), а цілковите стирання межі між реальністю і міфом. У «Тгіріех рЬіюзорЬіа» краєвид, нагадуючи передмістя Вільно, стає ареною дивовижних подій. Мов у казці, виходять на перший план і розташовуються за картушем три діви — уособлення науки, природи й моральної чистоти, тримаючи в руках різні символічні предмети, причому кожна річ натякає на якесь положення диспуту. Щоб спрямувати цей врочистий парад дів у певне змістове русло, митець зобразив на пагорбі іншу сцену, вручення головою диспуту Іваном Садковським книги з текстом тез Іоаннові Предтечі, з образом і вченням якого була пов'язана основна аргументація диспуту. Навколо цих двох сцен глядач помічає й інші зображення, також сповнені символічного змісту: ягня, оленя, вершника тощо.

Подібним сплавом уявного з реальним відзначаються ілюстрації до «РЬіюзорЬіа гаііопаііз», а також вже згадувана станкова гравюра 1683 р. до диспуту у Віленській академії на космічну тему. Поширені в тодішній науці постулати художник прагнув виразити в символах, які внаслідок розшифрування складали іноді ціле оповідання. Працюючи для іноземних замовників, О. Тарасевич мовби утверджував поза межами України дві характерні риси української панегіричної гравюри: по-перше, матеріалізував і навіть уречевлював абстрактні поняття, не спрощуючи і не примітивізуючи їх значення; по-друге, знаходив логічний зв'язок між часто схоластичними питаннями, які диспутувалися, і реальністю. Зрештою, у гравірованих тезах цього майстра помітна ще одна загальна особливість українських панегіриків — відсутність низькопоклонства перед особою, яка вела диспут, або якій диспут присвячувався. Введенням образу реальної особи в міфологізований світ переслідувалася мета краще актуалізувати академічні словесні баталії, а не лити патоку улесливості на адресу цієї особи.

Аналогічні тенденції спостерігаються і в розвитку російської панегіричної гравюри-тези. Тут творча співпраця між російськими й українськими граверами була тісною і взаємно плідною. Визнаним в науці фактом є те, що жанр тези в Москві й Петербурзі виник під впливом української графіки[73]. Але в першій чверті XVIII ст. російські гравери Іван та Олексій Зубови надали місцевим тезам і підносним аркушам яскравих локальних стилістичних рис в дусі російського барокко. Цікаво, що й нідерландські гравери Адріан Схонебек і Пітер Пікардт, які працювали над виготовленням тез разом із Зубовими, опанували композиційні та декоративні засоби російських естампів. Помітний внесок в становлення і розвиток російської тези зробили українці І. Щирський, М. Карновський та Г. Тепчегорський, які у своїх панегіричних композиціях проводили думку про російсько-українську близькість. Суспільні й політичні ідеї в російській тезі також були в центрі уваги, витіснивши на другий план персонально-сервілістичні моменти.

Отже, теза як специфічна галузь образотворчого панегірика не була в XVII—XVIII ст. локальним явищем, а мала великий регіон поширення у Західній і

Східній Європі. Зміцнення мистецьких взаємозв'язків, особиста участь українських граверів у виконанні тез для замовників з інших країн позитивно відбилися на розвиткові самої української тези. Вона відокремлюється від книжкової сфери, від наслідування титульних ілюстрацій, збільшується в розмірах, стає одним з чільних жанрів естампа. Збагачувався її образний лад, ускладнювався зміст. Наприкінці XVII ст. теза стала багатообразним синкретичним жанром, в якому присутні культові, побутові, історичні, батальні елементи, портрет, пейзаж і натюрморт, об'єднані в театралізовану декоративну композицію. При цьому теза не втратила своєї панегіричної й «особистісної» генези. Кожен аркуш — часом завбільшки з. картину середнього формату — неодмінно присвячувався якійсь особі. Проте, ця персональна прив'язка або виявлялася формальністю, або підпорядковувалася ідеї широкого громадського звучання.

Характерними в цьому плані є дві ранні тези І. Щирського для київських колегіатських диспутів. Перша з них створена 1691 р. і відома в науковій літературі як «теза Івана Обидовського», оскільки програмний текст філософсько-теологічного диспуту підготував викладач колегії І. Обидовський. Сюжетну сторону цього естампа І. Щирський побудував так, щоб відгукнутися на актуальні політичні події свого часу. Він використав привід «воцаріння» Івана й Петра Олексійовичів, присвятив їм всю тезу, зобразивши молодих і конкуруючих претендентів на російський престол обабіч картуша сидячими на тронах у товаристві давніх візантійських імператорів Василя, Аркадія, Гопорія і Костянтина. Цією паралеллю художник наче зробив реверанс у бік Івана й Петра. Та хоча монарша персоналія і займає центральну частину композиції, зміст гравюри свідчить, що йдеться тут зовсім не про престолонаслідування і не про заслуги застиглих, мов фігури на шаховій дошці, царів. Йдеться про питання, які у 1690-ті роки глибоко хвилювали широкі верстви суспільства,— нанесення рішучих ударів турецько-татарським нападникам і організація надійно забезпечених південних кордонів. Для цього в глибині зображеного простору І. Щирський вигравірував краєвид Києва і кілька логічно зв'язаних між собою реалістичних сцен (вершник гонить татар, під навісом радяться військові, інші люди маркірують кордон і вкопують межовий стовп), яким гравер надав узагальнюючого, майже символічного значення[74].

Синхронно із земними клопотами людей щодо оборони країни від «невірних» за хмарами на небі проходить рада святих, які своїм покровительством простим смертним всіляко сприяють зміцненню союзу України й Росії в боротьбі зі спільним ворогом. Хоча всі ці події не відбиті прямо у вигравіруваних тут тезах диспуту, афіша патріотичним змістом мовби спрямовувала увагу ораторів на певне коло животрепетних проблем, закликала їх пов'язати свої філософсько-теологічні аргументи з настійними питаннями політики.

Друга теза І. Щирського приблизно цього ж часу[76] присвячена ректорові Києво-Могилянської колегії Прокопові Калачинському. Як і царям у тезі Обидовського, керівникові колегії тут віддається лише «презентуй» — чисто номінативна шана. Насправді уславляється не ректор, а колегія — авторитетний всеслов'янський навчальний заклад. На корогві зображено не Прокопів портрет, а образи апостола Петра й ректорових тезоіменитих — святомученика Прокопа Воїна і преподобного Прокопа Декаполіта, мовби покликаних допомагати Калачинському успішно справлятися з ректорськими обов'язками. На брущатій вулиці перед відбудованою академією стоять не київські старости, не православні ієрархи і навіть не про-



І. Щирський.
Теза на честь
Прокопа
Калачинського.
Київ. 1690-ті роки.

фесори колегії, а прості студенти у форменому вбранні на чолі з покровителькою наук Мінервою, яка однією рукою тримає щит, а другою — корогву.

У тезах І. Щирського **наче** в сконцентрованому вигляді представлено типові сценарії українського панегіричного естампа. За сюжетну основу в цих і багатьох інших панегіриках бралися не часткові, а суспільно вагомі теми, які, правда, не завжди збігалися з темами диспутів, з формулюванням тез і з вибором особи, якій гравюра присвячувалася. Але в тому й полягала майстерність гравера, щоб логічно об'єднати різнорідні іконографічні джерела, звести їх у завершений художній образ. Формально в центрі уваги перебувала знатна особа, яка, власне, і була приводом для похвального слова: її ім'я шанобливо згадувалося у посвяті (дедукації, презентумі), її портрет вміщувався на видних місцях, її діяльність представлялася прямо або опосередковано — за допомогою системи образотворчих метафор. Символам і алегоріям у цих сценаріях часто відводилася роль «зв'язкових» між вшановуваною особою та подією. Зодягнені по-античному діви, мужні й благородні лицарі, рухливі крилаті купідони своєю присутністю, театралізованими жестами допомагали глядачеві зорієнтуватися в складних і багатопланових взаєминах між реальними і міфічними персонажами.

Крім того, в панегіричних естампах завжди витримувалася певна відстань між земними і небесними образами. Яка б ситуація не відображалася, вона мала бути передбачена і запрограмована на небі, виконуватися під безпосереднім наглядом та покровительством небожителів. Земні персонажі разом з алегоричними, діючи у згоді із святими, повсякчас звертаючись до них поглядами та жестами, не піднімалися, однак, до захмарних висот і не змішувалися з ними. Художники вдавалися до розмежування реальностей цієї наївної теології тверезо і здається без надмірної екзальтації. Для І. Мигури, Д. Галяховського, М. Карновського, Г. Тепчегорського, Г. Левицького відтворення різних нюансів спілкування типу «земля — небо» було вдалою сюжетною основою збудувати прекрасні центробіжні композиції з використанням ряду виграшних моментів асиметричної симетрії і театралізованого характеру **дії.** Та частина простору, яка залишалася між хмарами і землею, була в цих майстрів своєрідною цезурою в щільно заповненій поверхні аркуша. Типовою щодо цього є теза І. Мигури 1706 р. з мотивами архітектури Києва.

Добре відпрацьована сценарна основа українського панегіричного естампа сприяла його популярності у світських, релігійних та академічних колах, надала йому поліфункціональності. Якогось різкого розмежування в образному ладі академічної тези і привітального адреса не було. Частина естампів взагалі випускалася у світ без тез диспуту, а тільки з персональними присвятами. Проте інших принципових розбіжностей, крім наявності чи відсутності текстів з положеннями диспуту, у сценаріях та образній структурі панегіриків не спостерігається. І власне теза і гравюра-привітання невіддільні від академічного середовища, з якого надходило соціальне замовлення на ці твори і яке було їх споживачем. Тим паче, що у XVIII ст. в Києві утверджується практика не вміщувати текстів самих тез на гравюрі, а писати їх вручну або друкувати брошурою чи на окремій листівці І справді, навіть при детальному їх аналізі суттєвої різниці між похвальним адресом Романові Копі (бл. 1736) — з одного боку, і академічними тезами на честь Іларіона Негребецького (1738) та Рафаїла Заборовського (1739) — з другого, не так легко виявити, тому що всі три естампи штихеля Г. Левицького пройняті одними



І. Мигура. Архітектурні пам'ятки Києва. 1706.

й тими ідеями патріотизму та гуманізму, спільна в них і логіка художнього мислення. Що ж до згаданих осіб, то якою б значною не була їх роль у появі присвячених їм гравюр, вони врешті-решт залишаються частковими і навіть епізодичними героями на тлі тріумфального величання знання, творчості, краси. Г. Левицькому належить також дуже цікава спроба трактувати в дусі гравірованого панегірика сюжетно-декоративну рамку для наклеювання або написання на ній оголошень про театральні вистави під час приїзду до Києва високих і почесних гостей або академічних диспутів[76].

Різновидом аналізованого жанру були генеалогічні дерева, походження яких пов'язане із зводами канонічного права". У графічній репрезентації тих чи інших родин як розгалуженого дерева закладена не проста констатація спадковості поколінь, а панегіричний регламент, заснований на знатності й давності роду, заслугах різних його представників від покоління до покоління. Ці дерева присутні в образотворчому мистецтві тих країн, де існували розвинені класові відносини і де спадковий аристократизм цінувався понад усе. Соціальним замовником генеалогічних дерев виступали, на відміну від тез і

привітальних аркушів, не громадські організації, а переважно приватні особи.

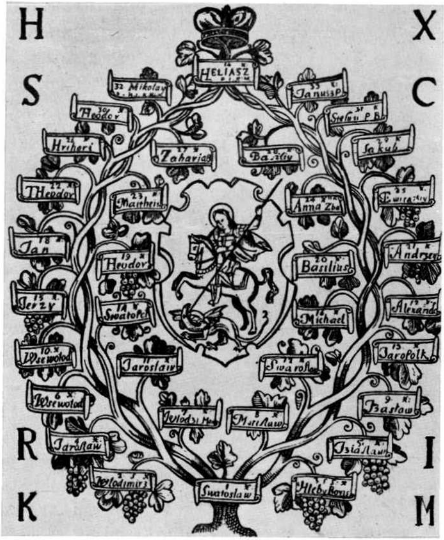
Літературною основою генеалогічних дерев в мистецтві України були літописи, родинні хроніки, майнові реєстри. Формування цього різновиду образотворчого панегірика відбувалося не без впливу польських «родовудів» і західноєвропейських династичних асценторіумів. Безпосередню зацікавленість генеалогічними деревами на Україні можна віднести до XV—XVI ст., коли після розпаду Золотої Орди і в умовах протиборства польсько-литовській навалі відроджується історичне самоусвідомлення народу, шукаються ретроспективні корені зв'язків сучасності з духовними цінностями Київської Русі, вивчаються династії великих київських князів. Основними імпульсами розвитку родослівних хронік, таблиць, гербів були не сервілістичні поривання і не вузько сімейні потреби, а конкретні політичні, соціально-історичні та культурні умови доби формування трьох східнослов'янських народностей.

Очевидно, не можна погодитися з обгрунтуванням причин генеалогічної фіксації, які давав дослідник української геральдики В. Модзалевський, заявляючи, нібито генеалогія на Україні в давні часи «мала утилітарний характер, тобто до складання родослівних таблиць і розписів вдавалися тоді, коли того вимагала яка-небудь практична потреба, наприклад: доведення прав на спадщину, незаконності — з погляду чинних тоді канонічних правил — шлюбу даних осіб тощо»[78]. Самих лише майнових і шлюбних відносин було недостатньо для того, щоб у суспільстві виникла і сформувалася розвинена генеалогічна традиція, яка наклала відчутний відбиток на українську літературу, мистецтво, геральдику, сфрагістику, торевтику. Причини тут були напевне значніші й глибші.

На XVII і XVIII ст. припадає розквіт мистецтва генеалогічної таблиці і генеалогічного дерева. На основі сімейних хронік зображалися дерева, гілки і пагінці яких означали родові розгалуження, а саме дерево (як правило, дуб чи лавр) — міцність і честь роду. Незліченна кількість цих дерев рисувалася вручну для сімейних архівів і тому до нашого часу не дійшла. В гетьманську добу картини із зображенням генеалогічних дерев часто прикрашали, поряд з гербами і портретами предків, покої іменитих гетьманів, полковників, старшин та діячів церкри. В репродукційній графіці генеалогічних дерев зустрічається значно менше, тому що замовляли ці твори, як правило, в одному примірнику і в їх тиражуванні не завжди виникала потреба. Панство іноді створювало навколо своїх фамільних родоводів атмосферу таємничості, забобонної боязні стороннього ока, що сприяло певній інтимізації мистецтва генеалогічних дерев.

Цікаво, що на Україні, крім загальноприйнятого дуба й лавра, використовувся також улюблений місцевий мотив виноградного куща. У першій гравірованій і опублікованій генеалогічній таблиці (роду Святополків-Четвертинських в «Тератургімі» 1638 р.) анонімний художник зобразив фамільний герб, обвитий з боків виноградними лозами. Біля тронів ягід та пучків листя вміщено таблички з іменами 34 представників роду за більш як 600 років, починаючи від великого київського князя Святослава Ігоревича (X ст.) до Іллі Святополка-Четвертинського (**XVII** ст.). Поєднання жанрів геральдики і панегірика, тобто герба, що являє собою образ Юрія Змієборця, з родовідною таблицею у вигляді виноградного куща (символу віднайденої батьківщини, а також євхаристії), вийшло органічним і вмотивованим, бо основою цього синтезу є однорідна семантика символів.

Невідомий гравер. Герб і генеалогічний виноградний кущ родини Святополків-Четвертинських. «Тератургіма». Київ. 1638.



Метафорична влучність і змістова ясність, закладені в порівнянні росту й розвитку багаторічних рослин з розвитком людського роду, наклали відбиток як на титульну гравюру з її мотивами агіоса в живоносному дереві чи у виноградній лозі, такі на декоративну флористичну заставку, в яку нерідко вкомпоновувалися сюжетні сценки. Отже, і цей суто персональний різновид панегірика виявився пов'язаним своїм стилем, мотивом із стрижньовими жанрами розвитку графіки, з книжною сферою, з ілюстрацією.

І тут не можна не згадати факту об'єднання батальної сцени, натюрморту, пейзажу, академічної тези, геральдики й генеалогічного дерева. Цей унікальний жанровий синтез зустрічаємо в естампі невідомого гравера з тезами диспуту в Києво-Могилянській академії і присвятою Б. П. Шереметєву (Шереметі)[79]. Щодо авторства виконання аркуша, то судячи зі стилю й техніки

гравірування, цей твір мав би належати штихелеві одного з майстрів школи О. Тарасевича. Оскільки тут одночасно застосовано офортне травлення й сухий різець по металу, то коло можливих авторів замикається не більше як чотирма художниками, котрі в цей час користувалися в Києві комбінованою технікою мідьориту й офорту, Мова йде про обох Тарасевичів, Д. Галяховського й І. Щирського. Подальше вивчення гравюри допоможе, очевидно, точніше визначити її автора.

Два потужних стовбури, виростаючи з кореня, схованого за гербом Шереметєва, огинають з боків живою рамою сцену бою. На передньому плані скаче на коні головний герой, якому присвячена теза. Обидва стовбури, символізуючи його батьківську й материнську лінії, розростаються в густі крони, де на гілках вигравірувані в овалах невеличкі портрети гредків полководця, Біля дерев зображено типовий для того часу зброярсько-флористичний натюрморт, а також алегоричні постаті. На хмарах святі небожителі допомагають Шереметєву, а вдалині видно ландшафтний краєвид з невисокими горбами, Тексти тез і присвяти взято у два картуші, що нагадують розрізані яблука. Пейзажний і небесний мотиви дуже близькі до композиції тези І. Обидовського 1691 р. штихеля І. Щирського.

Невідомий гравер. Герб Гедеона Балабана. Служебник. Стрятин. 1604.



Типовим зразком генеалогічного дерева можна вважати естамп О. Тарасевича про родовід Олександра Полубинського — віленського маршалка і мецената українського гравера, коли той мешкав і працював у цьому місті. Досить великий мідьорит висотою 59 см і шириною 44 см створено 1675 р.[80], в період праці О. Тарасевича над ілюстраціями до книги «Козагіит», яка незабаром мала вийти у світ латинською й польською мовами на замовлення і, очевидно, коштом О. Полубинського. За своїм призначенням цей естамп був на той час вітальним áдресом, що готувався разом із згаданою книгою до якогось родинного чи особистого ювілею О. Полубинського.

У гравюрі дотримано образно-композиційного компромісу. Відчувається прагнення майстра досягти у всьому природності. Перед глядачем постає не дерево взагалі, а лавр з характерними видовженими листочками, прямим стовбуром і тонким гладеньким гіллям. У виборі породи дерева закладено символ честі, перемоги, слави. На рівні нижніх гілок ліворуч і праворуч видніються вдалині зелені горби із збудованими на їх вершинах замками, а поблизу стовбура ростуть квіти й трави. Все це створює «пейзажний» настрій,

навіює відчуття тиші й спокою серед розлогої природи.

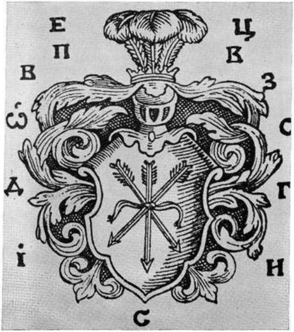
І ось в цю ландшафтну ідилію митцеві належало внести елемент штучності, навмисності, підпорядкувати стихію природного росту гілок і пагінців родовідній схемі. В кореневищі і в кроні дерева О. Тарасевичу доручили зобразити понад 120 маленьких портретиків і майже біля кожного з них — герб. Гравер, мабуть, не зміг би впоратися з цим завданням, якби відтворив лавр натуралістично, як він звичайно виглядає. Для розташування сили-силенної люду — і до того ж в індивідуалізованій інтерпретації — художник пожертвував природним силуетом дерева, зробивши його не округлим і високим, а прямокутним, підлаштованим під формат аркуша. Гілки відгалужуються від стовбура під прямим кутом і спочатку тягнуться паралельно до землі, з потім раптово згинаються і розвиваються вгору. Верхня частина крони зі стовбуром і чотирма несучими гілками виглядає, мов п'ятираменний свічник. Гілки ростуть уздовж всього стовбура — від самого кореня до верхівки (чого насправді не буває), і лише праворуч або ліворіч.

Та все ж умовності й аномалії в будові зображеного дерева, продиктовані бажанням рівномірно, розріджено і генеалогічно послідовно представити предків та родичів О. Полубинського, не перетворили гравюру на звичайну декоровану таблицю. Глядач переконаний, що перед ним справжнє дерево — нехай трохи чудернацьке, кущувате, спрощене, але живе. Такого враження О. Тарасевич домігся тим, що не взяв портретів у рамки, а герби оздобив флористичними елементами. Від цього ті й другі злилися з декоративною структурою дерева, стали схожими своїми силуетами на шишковидні нарости.

Безпосереднє відношення до генеалогічної традиції має геральдика[81]. В гербах і емблемах втілений непереборний потяг людей до символічного самоосмислення, до порівняння себе, своїх родичів з певним колом предметів, знаків або з іншими живими істотами. Причому будь-яка прямолінійність у розумінні таких паралелей виключалася. Навпаки, усі ототожнення й порівняння наповнені таємничим і багатозначним змістом. К. Маркс пояснював генезу геральдичного світогляду усвідомленням представниками панівних класів взаємозв'язку між своїм соціальним становищем і походженням. «У цій системі — писав він, — *тілесне достоїнство людини,* або *достоїнство людського тіла* (в більш розгорнутому вигляді це можна було б виразити так: достоїнство фізичного, природного елемента держави), виступає в такій формі, що певні, а саме найвищі соціальні звання є *званнями певних, наперед визначених народженням, тіл.* Ось чому дворянство так пишається своєю кров'ю, своїм походженням, словом — *історією свого тіла.* Це і є, звичайно, той *зоологіч-*



Невідомий гравер. Герб запорізького війська. «Вірші». К. Саковича. Київ. 1622.



Н. Зубрицький. Герб Івана Скоропадського. «Ифіка ієрополітика». Київ. 1712.

ний світогляд, для якого відповідною наукою є *геральдика-»*[6]*.

Герб, емблема покликані представляти «тілесне достоїнство людини» скрізь, де потрібно було згадати цю людину навіть без її особистої присутності. Ось чому збирачі й дослідники геральдики виявляли герби на зброї, посуді, печатях, дворянських грамотах, надмогильних пам'ятниках, фасадах будинків, малярських портретах, рисунках і гравюрах. З огляду на матеріал, техніку й технологію виготовлення гербів, геральдика охоплює, як бачимо, широку сферу мистецтва й побуту. Нас цікавитиме передусім графічна інтерпретація гербів, які у друкованій книзі й естампі мали специфічне значення і склали самостійний жанр.

Роль герба в системі графічного оздоблення книги багато в чому аналогічна ролі ктиторського портрета в системі храмового живопису і в мініатюрах давніх рукописів. Це художньо зафіксований вияв уваги, вдячності й визнання заслуг тих осіб, які були ініціаторами чи організаторами створення мистецької пам'ятки. Друкована книга безпосередньо не успадкувала традицій рукописної щодо портретного зображення ктитора. Місце ктиторського портрета посів герб. Замість постаті, обличчя і аксесуарів самої людини, про неї почала свідчити її родова емблема. Іконографії символічних предметно-тератологічних поєднань була надана перевага перед іконографією індивіда.

Зовні це виглядає парадоксально. В епоху поширення й посилення гуманістичної ідеології, зростання престижності меценатської діяльності інститут ктиторства репрезентується не «мірою всіх речей» — людиною, а всього лиш її уречевленим образом, її ієрогліфом. Насправді ж тут жодного заперечення ролі особи та її діяльності не трапилося. Навпаки, персона, сім'я, рід з гербом важили на терезах тогочасного суспільного життя незрівнянно більше, ніж ті, в кого гербів не було. Думка К. Маркса, що дворянство пишалося історією свого тіла, пояснює феномен популярності гербів, які не тільки ідентифікувалися з портретними образами, а й у ряді випадків ставилися вище останніх.

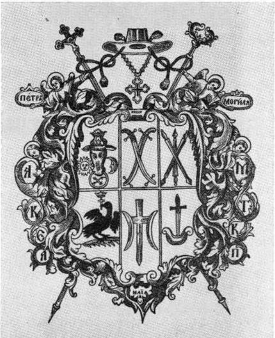
Власники приватних друкарень і ті, чиїм коштом виходили у світ окремі книги в друкарнях монастирів, жадали бачити у книгах зображення не так власних персон, як свої фамільні герби. Це було велінням часу. З багатьох сотень українських родових гербів[83] в стародруках відтворена їх незначна частина. Йдеться про герби родин, які зробили вагомий внесок у розвиток книговидавничої справи і граверства. Започатковує графічну геральдику проста і ясна своїм гуманістичним змістом друкарська марка Івана Федорова, вміщена поряд з гербом міста Львова в

«Апостолі» 1574 р., а потім неодноразово повторювана в інших львівських та острозьких виданнях. В ранніх стародруках вигравірувані перші українські фамільні герби Острозьких, Балабанів, Ходкевичів, Корецьких, Святополків-Четвертинських, а також герби міста Львова і Львівського братства. На початку XVII ст. естафету геральдики переймають київські гравери, відкриваючи її гербом Єлисея Плетенецького — засновника київської друкарні. Серед перших гравірованих у Києві — герби Захарії Копистенського, Петра Могили, Григорія Долмата.

Вже сам вибір осіб, герби яких вміщені у книгах, свідчить про культурно-освітнє спрямування граверської геральдики. Книга і гравюра популяризували насамперед освічених громадян, які віддавали чимало зусиль книжній справі, розвитку мистецтв, поширенню освіти. Показово, що з гербів численних магнатів, бояр, старшин і військових до друкованої книги кінця XVI — початку XVII ст. не потрапив жоден. Та й пізніше в геральдичній сфері творчості не було відвертого сервілізму. Наприклад, серед книжкових гравюр гетьманської доби (1648—1782) відсутні герби непопулярних в народі гетьманів. Якщо друкарням траплялася нагода вибирати між корпоративним (цеховим, становим, міським, державним) і фамільним гербами, то перевага віддавалася першому з них. Це з особливою ясністю продемонструвала Києво-Печерська друкарня, котра навіть у панегірично-епітафіяльному виданні на честь Петра Конашевича-Сагайдачного («Вірші» К. Саковича, 1622) вмістила окремою гравюрою герб не гетьмана, а запорізького війська. Особистий же герб Сагайдачного є елементом портретного образу. Львівські друкарні (братська, Михайла Сльозки) також дотримувалися подібного правила. Якщо треба було відзначити благодійницьку діяльність одного чи групи членів Ставропігійського Успенського братства, то це робилося вміщенням у книзі не особистих чи родових емблем, а друкарської марки братства і герба міста Львова. Після возз'єднання України з Росією у книжковій і станковій гравюрі часто зображався російський державний герб.

Певний інтерес становить еволюція розташування гербів в системі книжкового оформлення та в композиції окремого графічного аркуша. На початковому етапі книгодрукування, коли сюжетна ілюстрація ще не посіла належного їй місця в тексті, гербам відводилася помітна й почесна роль. Вони експонувалися як самостійна — іноді на всю сторінку — гравюра у вхідній чи вихідній частинах книги. За умов, коли художнє обличчя видань визначали переважно орнаментальні прикраси (заставки, ініціали, кінцівки й рамки), символічні предмети герба також оздоблювалися

Ілля. Герб Петра Могили. Великий Требник Київ. 1646.



урочисто й пишно. Вони мали подвійне чи навіть потрійне обрамлення. Наприклад, герб Г. Ходкевича у львівському «Апостолі» 1574 р. був триярусний. Внутрішній його ярус — імітація зрізаного лицарського шолома; середній — листя аканта; зовнішній — архітектурна арка.

З поширенням сюжетних ілюстрацій і в зв'язку з необхідністю економити площу сторінки, герби, вміщувані в книгах, зменшують у розмірах і вводять в декоративну структуру титульної сторінки. Постійним їх місцем обирається нижня частина форти під заголовком, а після появи на титулах картушів герб органічно злився з оформленням картуша.

Подібний поступ відбувся і в станковій гравюрі, зокрема в портреті. В зображеннях Хмельницького роботи В. Гондіуса гетьманський родовий герб представлено на стіні, що є тлом постаті. Надалі таке експонування герба збереглося переважно в малярському портреті. Що ж до графічного портрета, то тут для герба знайдено нове місце — між овальною і прямокутною рамками в долішній частині зображення. Як свідчить настінний портрет ігумена Інокентія Монастирського в Кирилівській церкві в Києві, подібне розташування герба було властиве і окремим живописним творам, в чому виявився безперечний вплив графічного портрета XVII ст. на малярський.

Який зміст українських станових, корпоративних, родових і особистих гербів? Що вони виражали, якою була в них символічна мова? Герб як речово-змодельоване символічне поняття став об'єктом художнього зображення і виділився в автономний жанр — графічну геральдику. Причому художній рівень виконання переважної більшості гербів був досить високий. Найменші деталі гербів та їх обрамлень рисувалися й вирізьблювалися з особливою ретельністю, з добрим декоративним чуттям. Герби були як орнаментальними прикрасами книг та естампів, так і зв'язуючою ланкою між твором і людиною, всім суспільством.

У гербах, вирізьблених в техніці деревориту, виразна пружна лінія, чіткий силует. Тут в усій повноті демонструються переваги графічної інтерпретації герба: він легкий і ажурний, площинний і контрастний щодо тла паперу і від цього якийсь «безплотний», наближений до своєї символічно-знакової природи. В мідьоритах митці виділяли осяжність і рельєфність герба, одні місця лишали чистими, а інші занурювали в тіні, злегка або густо їх заштриховуючи. Таким, наприклад, є герб гетьмана І. Скоропадського в «Ифиці ієрополітиці». Увага до проблем простору й освітлення примушувала рисувальників та граверів іти шляхом імітації, ніби герб був скопійований із скульптурного оригіналу. Від цього деталі виглядали м'якішими, але дещо втрачалася їх графічна виразність.

Щодо іконографії й композиції, то усі гравіровані герби можна поділити на прості й складені. Державні, станові й корпоративні герби були, як правило, простими: символ виражався в них через одну емблему з єдиним конвенційним значенням. Лев біля міської брами (герб Львова), козак з рушницею й шаблею (герб запорізького війська), вежа (герб Львівського братства), двоголовий чорний орел (герб Російської держави) — це прості одноемблемні герби. До простих належить також значна частина родинних гербів. Але якщо внаслідок шлюбних союзів в одну родину входили представники інших «гербованих» сімей, то подібні об'єднання часто фіксувалися в композиції та іконографії гербів шляхом поділу центрального геральдичного поля на дві, три, чотири і більше частин, в кожній з яких зображалися «новоприйняті» емблеми. Так з'являлися скла́дені герби, з котрих, мов із сімейних хронік, можна дізнатися про те, нащадком яких родів була та чи інша особа.

Одним з найцікавіших в цьому напрямі є герб київського митрополита та культурно-освітнього діяча України 20—40-х років XVII ст. Петра Могили. Герб складається з шести емблем на центральному геральдичному полі і такого ж числа символічних предметів на горішній частині обрамлення. Словесне дешифрування герба могло б перетворитися на цілу повість про предків Петра Могили, які походили з іменитих родів різних країн Європи.

Скла́дені герби, відбиваючи поширену практику міжетнічних шлюбів української старшини (пізніше дворянства), з'єднали в собі доволі строкату символіку, застосовану в різних народів. Наприклад, дослідники й упорядники українського гербовника П. Куліш, С. Голубєв, Г. Милорадович, В. Лукомський, В.Модзалевський, Г. Нарбут та інші виявили в ньому понад сотню запозичених польських гербів (В. Модзалевський фіксує їх аж 127). Взагалі конвенційна символіка та її змістове наповнення, а також іконографія в родинно-особистих гербах піддавалися частішим і ґрунтовнішим змінам, ніж у державних, національних та корпоративних.

Діапазон значень, що їх виражали герби, охоплював незліченну кількість прикметних рис окремої людини, груп людей чи всієї країни. Тут знайшли відображення справжні або приписані заслуги й чесноти людей, риси вдачі, напрями діяльності, суспільне становище, відношення до релігії. Але в основі усього цього спектру умовних позначень лежать виражений історизм мислення — з одного боку, і усвідомлення позитивних моментів генезису та еволюції свого роду чи етносу — з другого. Жоден герб не містив у собі символіки критичного спрямування проти свого господаря, так само, як жоден герб не відбивав лише його сучасного життя, майнового і суспільного становища. Тому анонімні творці гербів (в цьому плані геральдику можна розглядати і як історичну дисципліну, і як народну творчість специфічного призначення)та їх інтерпретатори у гравюрі опрацювали чітку моделюючу структуру емблематичних символів. Знаючи властивості речі, зображеної на гербі, глядач міг без особливих труднощів перенести ці властивості на господаря герба. Ось чому з кола символізуючих речей свідомо виключалися ті з них, що були незрозумілі, далекі від місцевого побуту і традицій, занадто екзотичні або із слабко вираженими функціональними ознаками. В мистецтві символу річ обирається продумано й ретельно, а експонується «максимально інтенсивно, вона особливо глибоко зацікавлює нас стосовно символізованої предметності, вона набуває найзагальнішого характеру, вона використовує свою образність в підкреслено значимому розумінні, вона часто її просто пропагує і найгострішим чином за неї агітує»[84].

Коло простих предметів народного побуту, холодна і вогнепальна зброя (час бо був неспокійний), свійські та дикі птахи й тварини, місцева флора, деякі предмети культу, позначки космічних тіл, літери й геометричні фігури — все, що оточувало людину і зацікавлювало її своїми загальновизнаними конвенційними властивостями, котрі можна було перенести на себе, було використано як «будівельний матеріал» геральдики. Отже, крім утилітарних, амбітних інтересів замовника, крім його феодально-класових цілей пишання своїм походженням, історією свого тіла, в мистецтві герба віддзеркалено також ідеал виконавця: пошук смислової багатозначності в буденному, нездоланний потяг вивчати й опоетизовувати світ реальних речей.

* * *

Жанрова ситуація в українській графіці XVI—XVIII ст. була складною, такою, що не завжди вміщувалася в

рамки класифікації за якимось одним принципом. «Вроджені плями» середньовічної жанрової структури сусідили з новими явищами, спричиненими світським ставленням до життя, гуманістичним мисленням і експериментальними тенденціями в художній практиці. Поряд з цим зароджувалися й такі типи зображень, яким належало розвинутися в майбутньому реалістичному мистецтві. Лій розглянули основні жанри — і генетично зв'язані з минулим, і запліднені актуальними художніми ідеями доби XVI—XVIII ст., і спрямовані в майбутнє,— переслідуючи одну мету: представити читачеві реальний стан жанрової ситуації і показати як діалектику складання міжжанрових взаємин, так і еволюцію процесів всередині кожного жанру.

При всій зовнішній строкатості одержаної панорами впадає в око відсутність в ній застійних явищ, перманентна активність жанротворення. Нові типи структур зближалися зі старими, не перероджуючи їх усталених художніх властивостей. Агіографія, наприклад, не зникла внаслідок розвитку графічного портрета, але зазнала його помітного впливу в ділянці моделювання людської зовнішності, психологізації тощо. Пейзаж став невід'ємним композиційним інгредієнтом тез, але при цьому не витіснив «небесних явлень» і панегіричного пафосу цього жанру.

Отже, традиційне зберігалося й шанувалося, але без фетишизування в ньому віджилих консервативних елементів. Перетасовка жанрів, відніманя одних властивостей і додавання інших, виставлення давніх цінностей в новому світлі і в новій якості — це немовби була гра здорової творчої уяви, підпорядкована, однак, не примхам художника, а загальному укладу суспільного і художнього життя.

В кожному жанрі були свої відгалуження, доля яких згодом склалася неоднаково. Панорамні краєвиди дали путівку в життя топографічному планові й картографії, котрі пізніше відділилися від графіки (як виду мистецтва) і стали самостійними прикладними галузями наук про Землю. Спалах мистецтва гравірованої тези погас вже в середині **XVIII** ст., але окремі його риси наче відродилися, ожили в сучасному театральному, музичному і кіноплакаті. Набутком історії мистецтва стали генеалогічні дерева й геральдика, а от ілюстрації до святців і місяцесловів із зображеннями святих, знаків зодіака, алегорій небесних тіл, зазнавши ґрунтовних переосмислень, вилилися в мистецтво художніх календарів. Орнаментальні гравюра *б* рисунок у добу Просвітительства вийшли із сфери книжної та альбомної прикраси, знайшовши застосування в побуті та декоративно-ужитковому мистецтві. **У XVIII** ст. на базі сюжетної ілюстрації виникла гравюра прикладного характеру — провісник інженерого малюнка і креслення. Таким чином, у мінливому жанровому корпусі XVI—XVIII ст. визрівала тенденція подальшого розгалуження зображальних структур, що характеризує вже новий, реалістичний етап розвитку графіки у її станковій і книжковій формах.

ВИСНОВКИ

В історії кожного національного мистецтва той етап розвитку графіки, коли з'явилася можливість розмножувати зображення, означав якісний перелом, свого роду революційний стрибок. Досить проаналізувати ситуацію в графіці європейських країн в моменти появи таких конкурентів рисунка й мініатюри, як естамп та ілюстрація в друкованій книзі, — щоб переконатися в цьому.

На Україні цей етап припав на XVI ст. В обстановці відродженських віянь незмірно посилилися зворотні зв'язки в системі функціонування художніх творів. Друкована книга й гравюра, обслуговуючи тепер більшу кількість людей, ніж давня рукописна книга й мініатюра, створювані в єдиних і унікальних примірниках для обмеженого кола споживачів, викликали зворотну реакцію. Віднині треба було враховувати настрої, побажання, потреби, одним словом, художні ідеали значно ширших кіл читачів та глядачів різних соціальних станів (а не лише вищого духовенства), працювати в умовах тісніших взаємин мистецтва й життя. Крім того, кніговиробництво було поставлено на корпоративно-машинну основу. Замість келійних переписувачів й ілюмінаторів, з'явилися друкарні з регламентованим розподілом праці, новими професіями і новими художніми завданнями. До роботи в друкарнях були залучені гравери, які представляли народні ідеали в мистецтві більшою мірою, ніж їх попередники в оздобленні рукописної книги.

Ці зміни об'єктивно сприяли підвищенню питомої ваги графіки в системі образотворчого мистецтва і художньої культури взагалі. Вони спричинили і якісну еволюцію всієї структури графічної творчості — зміст і форму ілюстрації та естампа, методику і стилістику розв'язання теми тощо.

Графіка швидше за інші види образотворчого мистецтва звільнилася від обмежуючих рамок середньовічного ху-

дожнього канону і почала всотувати в себе нові мистецькі ідеї місцевого та зарубіжного походження. Цей процес особливо очевидний на прикладах проникнення в образну структуру гравюри й рисунка реалістичної деталі, формування з цих деталей життєвого середовища і надання канонічним сценам та подіям побутового відтінку.

Перехід від догматичного трактування художнього образу до світського уявляється закономірним процесом, цілком відповідним суспільно-історичним явищам. Істотні особливості цього переходу, його двояку природу, його взаємозв'язані й водночас протидіючі компоненти допомагає осягнути тогочасна система художнього мислення й художньої практики, вироблена українськими (і не лише ними) митцями, насамперед рисувальниками і граверами. Ми називаємо її *міфо-реалістичною системою,* переконавшись в тому, що вона пронизувала майже кожен графічний твір і справила конструктивний вплив на вироблення основ реалістичного методу творчості в цілому.

Дуже важливим уявляється те, що згадана система не була раз і назавжди даною і незмінною. Еволюція образності в українській графіці в найзагальніших рисах зводиться до поступового зменшення у творах питомої ваги міфологічного, ідеалістичного, догматичного і такого ж поступового збільшення питомої ваги реального, людського, земного. Взаємодія цих двох вузлів на грунті художньої творчості була складною, хоча далеке не завжди антагоністичною, але й не безхмарно гармонійною. Тут мали значення обдарованість художника, його вміння надати боротьбі протидіючих сил стійкості і цією боротьбою мовби об'єднати їх. Мистецтво змістової екстраполяції стає однією з домінант художнього мислення в графіці, інструментом нарощування реалістичних компонентів в її творах.

Характер ідейно-образних взаємовідносин міфологічного й реалістичного зумовив розвиток процесів в галузі формотворчих і виражальних засобів. В рисунку й композиції з усією гостротою зіткнулися середньовічний і відродженський методи творення образів, стара й нова естетичні категорії прекрасного. Цей поєдинок розв'язувався досить своєрідно — не категоричною заміною старого новим, а доповненням і збагаченням узвичаєних основ старого вибраними елементами нового. Завжди актуальна для мистецтва проблема традиції й новаторства проявилася тоді в дещо загостреному вигляді, зважаючи на перехідний характер доби. Звичайно, єдиної і обов'язкової для всіх формули об'єднання виражальних засобів вироблено не було, і мистецькі цехи, школи, угруповання нерідко роздиралися фракційною боротьбою традиціоналістів і новаторів. Але навіть найбільш послідовні прихильники середньовічних норм прекрасного під дією незаперечних досягнень мистецтва епохи Відродження (в тому числі його східнослов'янського крила) переконувалися, що консервативні елементи в традиції виявляють занепадницьку тенденцію, що формалізація і копіювання зразків безконечно тривати не може. Врешті-решт свіжі художні сили спрямували традицію у творче русло, використавши життєздатні традиційні елементи у нових творах і відкинувши застиглі стереотипи.

Ознаки компромісу відчуваються також у способах витлумачення граверами й рисувальниками простору й часу. В їх пошуках на цій ниві чітко відбилися роздуми освічених людей епох Відродження і Просвітительства над тим, чи космос безмежний чи ні, і як узгодити драматичну скороминучість усього сущого з вічним плином часу. Певна річ, усі ці роздуми й сумніви були огорнуті в релігійну оболонку, а в рисунку і гравюрі вони прибрали чисто практичну ціль — передачі глибини простору,

поєднання різних видів перспективи, відтворення тривалої дії у вигляді одного або двох моментів тощо. Але крізь пошуки доцільних виражальних засобів помітний дослідницький підхід митців до властивостей об'єктів живої й неживої природи, до проблем руху, зацікавленість оптичними ілюзіями, одним словом — тяжіння до прямого пізнання й відображення матеріального світу. Запропоновані рисувальниками й граверами XVI—XVIII ст. розв'язання просторових і часових проблем є цінними показниками становлення елементів реалістичного методу в графіці взагалі.

Питання форми є одним з найскладніших і суперечливих в українській графіці цього часу. За умов співіснування релігійної і світської тематик та наростаючої секуляризації релігійної тематики, за умов паралельного розвитку професіональної і народної течій у графіці цілком природними були плюралістичні погляди на формотворчі й виражальні засоби, значні розбіжності в методах їх використання. Велике значення у справі професіоналізації графічного мистецтва на Україні на базі прогресивних віянь в художній культурі і поширення нових мистецьких стилів мало зміцнення стародавнього художнього центру України — майстерень Києво-Печерської лаври, в яких у **XVIII** ст. сформувалася цікава школа академічного рисунка. Внаслідок того, що майстерні діяли при культовій установі, в рисунках вихованців переважала релігійна тематика. Однак за своєю формою ці рисунки були позбавлені містичної сутності і порівняно з дереворитами XVI—**XVII** ст. зовні змінені до невпізнанності.

Графіка **XVI—XVIII** ст. розвивалася в тісних зв'язках з мистецтвом інших **народів, насамперед** російським і **білоруським. Це виявлялося** в різноманітних сферах художнього життя **і** творчої практики — від обміну майстрами до взаємовпливів стилістичного і формотворчого порядку, до визначення певного кола сюжетів.

Жанровий корпус графіки XVI—**XVIII** ст. складався з неоднорідних структурно-тематичних типів зображень. Були тут жанри старої системи середньовічного мистецтва, такі як агіос, канонічна композиція іконного походження, генеалогічне дерево, геральдика. Були жанри, покликані до життя специфікою суспільних відносин, розвитком освіти, поширенням раціоналізму (тези, підносні гравюри). Але головний напрям розвитку графіки оформлявся в ілюстраціях побутового, історичного і батального змісту, портреті, пейзажі, натюрморті.

І тут ми також спостерігаємо не заперечення новим старого, а доповнення й дифузне зрощення. Нові жанри виникали з якихось паростків давніх, розросталися й утворювали оригінальну якість. Регулятором розвитку одних властивостей і консервації та пригнічення інших було саме життя. В кожному з утворюваних жанрів втілено певний суспільний ідеал, підсумовано вимоги наступних поколінь людей до мистецтва. Навіть у тій же анімалістиці, яка з'явилася в українському рисунку XVIII ст. як реакція на розвиток природознавства в епоху Просвітительства.

Українська графіка **XVI**—XVIII ст. постає перед нами як розвинений вид образотворчого мистецтва, в численних творах якого з належною повнотою зафіксовано художній ідеал українського **народу,** виражено перехідний характер розвитку мистецтва і всієї культури тієї доби. Одним з найважливіших здобутків і підсумків розвитку графіки в ці століття було вироблення нового інструментарію образотворчості і основних положень реалістичного методу в мистецтві.

ПРИМІТКИ

ВСТУП

1. *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 29, с. 50.
2. *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 36, с. 18.
3. *Флобер Г.* Письма. М., 1956, с. 468.
4. Див.: Маркс К. в Знгельс Ф. об искусстве. В 2-х г. М., 1967, т. 1, с. 3—44.
5. Це не виключа? іконографічно-композиційних збігів у малярстві й гравюрі, а також перенесення засобів писаної темперою ікони на агіографічні народні естампи, які в літературі часто називають «паперовими іконами».
6. *Аверинцев С. С.* Предварительньіе заметки к изучению средневековой зстетики.— В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежнне связи. М., 1975, с. 394—396.
7. *Маркс К., Знгельс Ф.* Твори, т. 20, с. 472.
8. Там же, с. 325—326.
9. *Маркс К-, Знгельс Ф.* Твори, т. 21, с. 271.
10. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 28.
11. «Суть реалістичного методу, його душу, його серцевину становить соціальний аналіз»,— писав Б. Сучков *(Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М., 1973, с. 40).

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ 1 ЛЮДИНИ. ЗМІНА СТИЛІВ

1. Див.: Історія Української РСР. В 8-ми т. К., 1977, т. 1, кн. 1, с. 383.
2. Див.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Гуманизм у восточньїх славяв (Украйна и Белоруссия).— Пятьій международньій сьезд славистов. Доклади советской делегации. М., 1963; *Голенищев-Куті/зов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературн XV—XVI веков. М., 1963.
3. Див.: Хрестоматія давньої української літератури. К., 1949, с. 94—180; Історія української літератури. В 8-ми т. К., 1967, т. 1, с. 231—335.
4. *Чилингиров А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства.— В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежньіе связи. М., 1975, с. 328.
5. Див.: *Гуслистий К. Г.* До питання про утворення української нації. К-, 1967, с. 14—16; Історія Української РСР. В 8-ми т. К., 1979, т. 1, кн. 2, с. 9—59.
6. Див.: *Лихачев Д. С.* Некоторне задачи изучения второго южнославянского влияния в России.— В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960; *Попова О. С.* Новгородские миниатюрн и второе южнославянское влияние.— В кн.: Древнерусское искусство,

Художестпенная культура Новгорода. М., 1968.
7. Див.: *Наулко В. И., Миронов В. В.* Культура ч быт украинского народа. К., 1977, с. 10—14, 78—90.
8. *Свенцицкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвыжень.— В кн.: Древнерусское искусство. Проблеми и атрибуции. М., 1977, с. 275.
9. Див.: *Логвин Г. Н., МіляеваЛ. С, Свенціцька В. І.* Український середньовічний живопис. К.. 1976, табл. 47, 75, 82, 86, 88, 92, 106.
10. *Федоров-Дашдов А. А.* Русское и советское искусство. М., 1975, с. 268—269.
11. *Босилков С.* Двенадцать болгарских икон. София, 1970, с. 13.
12. Див.: *Вейцман К-. Хадзидакис М., Миятее К-, Радойчич С.* Иконьі на Балканах (Синай, Греция, Болгария, Югославия). София, Белград, 1967.
13. Див.: *Міляева Л. С.* Майстер XV ст. Андрійчина.— Українське мистецтвознавство. К., 1971, вип. 5.
14. Служебник належить до пам'яток письма й мініатюри волинського кола, оздоблював його Андрійчина. Зберігається у рукописному відділі Державного історичного музею у Москві.
15. Див.: *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 78; *Сидоров А. А.* История оформлення русской книги. М., 1964, с. 56.
16. Припущення, що ініціали ЛП на цій гравюрі належать львівському живописцеві і граверові XVI ст. Лаврентію Филиповичу, вперше висловив 1. С. Свенціцький. Див.: *Свєнціцький І. С.* Початки книгопечатання на землях Укріїни. Жовква, 1924, с. 69, 72; Питання про авторство \У5 детально розглядається у кн.: *Запаско Я- П.* Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів, 1974, с. 68—72.
17. Див.: *Свенцицкая В. И.* Кто же автор ансамбля?—Творчество, 1971, № 2. Авторка проводить паралелі між образом Луки і фігурними композиціями іконостаса села Наконечного. *Запаско Я- П.* Мчстецька спадщина Івана Федорова, с. 44. Тут дається аналогія образу Луки в «Апостолі» й на мініатюрі рукописного євангелія з Хишевич (1546 р.).
18. Див. про ае детальніше: *Лазарев В. Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972, с. 134.
19. *Маркс К-, Енгельс Ф.* Твори, т. 1, с. 319.
20. Див.: *Стасов В. В.* Славянский и восточньій орнамент по рукописям древнего и нового времени. Спб., 1866; *Запаско Я- П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. К., 1960.
21. *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 4, с. 219.
22. Див.: *Зернова А. С.* Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславец.— Книга. М., 1964, вып. 9, с. 108—109.
23. Див.: *Свенціцька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. К., 1966; Історія українського мистецтва. К., 1968, т. 3; *Ісаєвич Я- Д-* Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст. К., 1967; *Білецький П. О.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст. К., 1969; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст. К., 1978.
24. *Лазарев В. Н.* Древнерусские художники и методи их работы.— В кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963, с. 19.
25. *Алпатов М. В.* Художественньіе проблеми итальянского Возрождения. М., 1976, с. 253.
26. Див.: *Маркс К.. Енгельс Ф.* Твори, т. 20, с. 325—326.
27. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. Статьи. 2-е испр. и доп. изд. М., 1972, с. 482.
28. Там же, с. 241—242.
29. «Корпус Ареопагітикум» — філософсько-естетичний трактат, відомий з 532—533 рр. і помилково приписуваний Діонісію Ареопагіту. (Насправді Ареопагіт жив набагато раніше, тому «Корпус» є твором якогось Псевдо-Діонісія). В ньому з позицій східнохристиянської теології ретельно розроблені теорії прекрасного, символів, світла і кольору, що були для художник'в багатьох поколінь свого роду методологічною основою творчості. Див.: *Бычков В. В.* Из истории византийской зстетики.— В кн.: Византийский временник, 1976. вып. 37; *Бычков В. В.* Византийская зстетика. Теоретические проблеми. М., 1977, с. 124.
30. Припущення про нібито молдавське походження П. Беринди спростовані останніми дослідженнями. Див. про історію цього питання — вступну статтю В. Німчука до кн.: Лексикон словеноросъкий Памви Беринди. К., 1961.
31. Книга і друкарство на Україні. К., 1965, с. 53—54.
32. Див.: *Коляда Г. И.* Из истории книгопечатньіх связей России. Украиньї и Румыиии в XVI—XVII вв.— В кн.: У нстоков русского книгопечатания. М., 1959; *Коляда Г. И.* Памво Бернндa — архитипограф.— Книга. М., 1963, вып. 9; *Запаско Я- П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971.
33. Див.: *Ошуркевич Л. А.* Памво Беринда и первие иллюстрированньіе издания на Украине.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII —XIX вв. Материальї научной конференції!! к 150-летию со дня рождениeД. А. Ровинского. М., 1976.

34. Зберігається у відділі книгознавства ЦНБ АН УРСР.
35. *Німчук В. В.* Життя і творчість Памви Беринди у світлі нових досліджень.— В кн.: Питання східнослов'янської лексикографії XI—XVII ст. К., 1979, с. 26.
36. Див.: *Німчук В. В.* Памво Беринда і його «Лексіконь славеноросскій и ймень тлькованіє».— В кн. Лексикон словенороський Памви Беринди, с. X—XI.
37. *Ошуркевич Л. А.* Памво Берннда и первне иллюстрированньіе издания на Украине.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв., с. 51.
38. *Ошуркевич Л. А.* Памво Берннда и первые иллюстрированньіе издания на Украине.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв., с. 54.
39. *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лаври. К., 1916, с. 216.
40. ДИВ.: *Попов П. М.* Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII—XVIII ст.). — В кн.: Книга і друкарство на Україні, с. 72.
41. Ідеєю такого утвердження пронизана значна частина полемічних творів української літератури XVI — XVII ст.— Івана Вишенського, Василя Острозького, Стефана Зизанія (Тустановського),' Христофора Філарета, Мелетія Смотрицького і особливо сповнена переконливою доказовістю, патріотичним і гуманістичним пафосом «Палінодія» Захарії Копистенського (1619—1622). Див.: Хрестоматія давньої української літератури, с. 130—134.
42. Про особливості архітектурних зображень у давньоукраїнській книжковій графіці див. детальніше: *Січинсьтй Володимир.* Архітектура в стародруках. Львів. 1925.
43. *Алпатов М. В.* Художественнне проблеми итальянского Возрождения, с. 45.
44. Див.: *Крип'якевич І. П., Луцик Р. Я-, Максименко Ф. П.* Народні гравюри XVII ст. — Українське мистецтвознавство, 1971, вип. 5; *Свенцицкая В. И.* Украинская народная гравюра XVII—XIX веков.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.
45. Див.: *Могила Петр.* Крест Христа Спасителя і каждого чоловіка на казаню публічному... К., 1632. Полемічні засоби цього «казаня» своєю сміливістю і стилем були на рівні того, що писалося й говорилося в українській полемічній літературі. Картаючи опонентів, П. Могила допускає сповнені сарказму вислови, гідні сатири Джонатана Свіфта і Вольтера.
46. Див.: *Ісаєвич Я- Д-* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 71—126.
47. Див.: *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко Перевод с нем. Спб., 1913, с. 71—89.
48. Европейская поззия XVII века. М., 1977, с. 439.
49. Див.: Хрестоматія давньої української літератури, с. 94—170.
50. Хоча способи бароккового висловлення в образотворчому мистецтві й літературі були близькими, вони все ж відзначалися у східних слов'ян помітною диференційованістю. Див.: *Лихачее Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века.— Русская литература, 1969, № 2.
51. Для ілюстрування «Анфологіона» (Львів, 1632) взято кілька кліше з «Часослова» (Львів, 1609) і «Псалтиря» (Львів, 1615). Сюжет «Проповідь у храмі» в «Анфологіоні» (Львів, 1638) передруковано або скопійовано з «Азбуки» (Вільно, 1618). В Євангелії (Львів, 1636) два сюжети про блудного сина взяті з «Євангелія учительного» (Крилос, 1606), а ще 10 сюжетів — з інших галицьких видань. Титул «Зерцала» (Мандрівна друкарня К- Ставровецького, 1618) — копія з «РІеигек йе Мо?іге Оап!Р»(Антверпен, 1565).
52. Гравюри ці скопійовані з фронтиспісів Євангелія (Вільно, 1575) можливо самим П. Бериндою. Виконано їх як естампи. Використання ж їх у книзі свідчить, що в цю пору категоричного поділу на станкову (естампну) й книжкову (ілюстративну) графіку ще не було.
53. Ілюстрації Євангелія 1636 р. прикрашають також наступні видання Євангелія львівської братської друкарні 1644, 1665, 1670, 1681, 1690, 1722 рр.
54. Описові матеріали про Іллю, як і про багатьох інших українських граверів, містяться у виданнях: *Ровинский Д. А.* Подробныі словарь русских граверов XVI—XIX вв. Спб., 1895, т. 1, с. 409—426; *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. К., 1926, с. 53—55; *Попов П.* Додаток 1. К., 1927, с. 19.
55. Див.: *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Перевод с нем. М., 1912.
56. У «Театрумі» — 459 гравюр, у «Лицевій біблії» Іллі — 139. Ілюстрації до «Театрума» виконані в основному голландськими граверами Садлерами за рисунками Гемскера, Дево та ін. Різниця в розмірах гравюр (у Садлерів — на весь аркуш, в Іллі —• на четвертину аркуша) і техніках виконання (у Садлерів — мідьорити, в Іллі — дереворити) свідчить, що «копіювання» Іллі мало довільний, творчий характер.
57. Цікаво, що й інших художників України і Росії найбільше цікавили в «Театрумі Біблікумі» гравюри морально-етичного і есхатологічного змісту. Див. про це детальніше: *Тарабрин М. И.* «Библия Пискатора»

в истории русской письменности и искусства.— Известия 15-го археологическогосьезда в г. Новгороде. М., 1911; *Сочавец-Федорович Е. П.* Ярославские стенописи и «Библия Пискатора».— В кн.: Русское искусство XVII ст., Л., 1929.
58. Порівн. особливості стилізацій і переробок німецьких гравюр XVI ст. Прокопіем із їх переробками в живопису афонського Діонісієвого монастиря. Див.: *Чилингиров А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства.— В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежньїе связи. М. 1975. с. 325—342.
59. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сьшом, архидиаконом Павлом Алеппским. Пер. с чрабского Г. Муркоса. М., 1896, внп. 2, с. 59.
60. Ми не зупиняємося детальніше на аналізі бароккових прикрас у книгах, оскільки це питання з достатньою повнотою висвітлене в монографіях Я. П. Запаска «Орнаментальне оформлення української рукописної книги» і «Мистецтво книги на Україні в XVI - XVIII ст.»
61. Див.: *Наливайко Дмитро.* Світ барокко.— Всесвіт, 1976, № 3, с. 189—190.
62. Див.: *Виппер Б. Р.* Искусство XVII века и проблеми стиля барокко.— В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966; *Прусе И. Е.* Западноевропейское искусство XVII века. М., Дрезден, 1974; Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964.
63. Детальніший аналіз творів див.: Історія української літератури. В 8-ми т., т. 1, с. 377—397.
64. Див.: Письма Преосвященного Лазаря Барановича. Чернигов. 1865, с. 22—23. Тут Л. Баранович детально описує київському митрополитові В. Ясинському, яким би він хотів бачити фронтиспіс до своєї книги «Труби на дні нарочиті».
65. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 176.
66. Особливості зв'язків з Балканами, зокрема з Болгарією, див. у кн.: *Степовик Д. В.* Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. К-, 1975, с. 79—100.
67. За часів управління Києво-Печерською лаврою І. Гізеля два друкарі І. Армашенко і Менжинський спеціально займалися набором і друкуванням польських книг. Ця традиція тривала і при наступних архімандритах, упродовж XVII і XVIII ст. Див.: *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лаврн, с. 370.
68. Йдеться про графічну копію чудотворної ікони «Іллінської богоматері». В латинських і польських виданнях Києва і Львова мідьорити відомі з 1615 р. 'Див.: *Исаевич Я- Д* Первые гравюра на меди в книгах типографий Украины.—В кн.: Памятники культури. Нове открьітия. Л., 1979, с. 301—307.
69. 42 гравюри з кн. Ф. Дрияцького «Тпеазигиз...» (Вільно, 1682) виявлені нами серед іконографічних збірок Національної бібліотеки у Варшаві (№ 2166—2201), вже після виходу у світ книги «Олександр Тарасевич» (К., 1975).
70. Див.: *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. К., 1856; *Голубев С.* Киевская Академия в коние XVII и начале XVIII ст. К., 1901; *Вишневский Д.* Киевская Академия в первой половине XVIII в., К., 1903.
71. *Киселев Н. П.* О московском книгопечатании XVII в.— Книга. М., 1960, вьіп. 2, с. 129.
72. *Ісаєвич Я- Д-* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 171.
73. *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею, ч. 2, с. 9—10.
74. Рідкісний примірник зберігається у відділі графіки Бібліотеки Академії наук СРСР у Ленінграді. Репродукована теза у згаданому збірнику «Русское искусство барокко».
75. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 166—167.
76. «Печерський патерик» з ілюстраціями Л. Тарасевича витримав рекордне число перевидань (близько десяти) протягом майже двохсот років.
77. Народнопоетична течія в українському образотворчому мистецтві XVI—XVIII ст. досліджена недостатньо. Із окремих цікавих публікацій на цю тему див.: *Білецький П. О.* Козак Мамай — українська народна картина. Львів, 1960; *Свенцицкая В. И.* Украинская народная гравюра XVII—XIX вв.— Вкн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.
78. *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лавры, с. 489—490.
79. *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лавры, с. 445—450; ЦДІА УРСР, ф. 128, оп. 1 (типографія), спр. 1, арк. 2, 6, 11 і 14.
80. Див. вступну статтю М. Алексеєвої в кн.: Гравюра Петровского времени. Каталог виставки в Государственном Русском музее. Л., 1971.
81. Див.: *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Спб., 1862, т. 2, с. 276—277, 400, 613; *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лаври, с. 430.

82. Детальніше про це див.: *Широцький К-* Ифіка ієрополітика.— Наше минуле. К., 1918, ч. 1, с. 175—179; *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів, с. 50.
83. Про діалектику зв'язків і протиставлень міра й символа див. детальніше: *Лосев А. Ф.* Амтичная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
84. Найпоширеніший спосіб використання емблем в українській графіці — це «ілюстрація метафори», тобто предметна реалізація переносних значень. Вказаний спосіб передбачав вільну інтерпретацію емблематики інших народів (взятої із західноєвропейських збірників емблем), місцевих, традиційних і наново «придуманих» емблем. Про теоретичний аспект цього питання див.: *Бельиг А.* Змблематика смнсла.— В кн.: Символизм, М., 1910.
85. Книга, глаголемая Златоуст. Уральск, 1716, с. 41.
86. У дещо зміненому композиційному варіанті подібний сюжет опрацював також Л. Тарасевич в ілюстрації до підносного адресу Пилипа Орлика Варлаамові Ясинському (Національна бібліотека у Варшаві, заклад іконографічних збірок, № 2251): колісниця, яку везуть Віра, Надія і Любов, рухається до павільйону, біля якого стоїть Ясинський. Під колесами опиняються три постаті — алегорії різних гріхів.
87. Див.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 205.
88. Кончетто — принцип поєднання в одному образі двох або кількох понять, зокрема, для створення парадоксальної, дотепної, антиномічної ситуації. Дух кончетто пронизує літературну творчість поетів бароккo. Див.: *Наливайко Д. С.* Искусство: направлення, течения, етили. К., 1981, с. 132.
89. Див.: Історія українського мистецтва. В 6-ти т. К., 1969, т. 4, кн. 1, с. 195—198; Книга і друкарство на Україні, с. 69, **102, 107;** *Запаско Я- П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст., с. 224; *Фоменко В. М.* Григорій Левицький і українська гравюра. К., 1976, с. 106.
90. Цікаві нові дані про них подає Я. П. Запаско. Див.: *Запаско Я- П.* Нові матеріали до словника українських граверів.— В кн.: Високе призначення радянського мистецтва. Львів, 1975, с. 72—75.
91. *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів, с. 65.
92. Стиль рококо не набув у мистецтві України такої популярності, як ренесанс або барокко. Проте в декорі книги рокайлі зустрічаються часто. Гравери по-своєму змінювали характерні для автохтонного французького рококо, цього «стилю Людовика XV», фривольність, пасторальність, асиметрію — легкими формами мушльоподібних картушів, розеток, ведут, поєднаними з вінками й букетами, які в українських варіантах замінили обважнілі гірлянди.

ФОРМОТВОРЧІ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ

1. *Бьнков В. В.* Византийская зстетика. М., 1977, с. 154.
2. *Micheiii P. A.* Ап АезіЬеііс аррroacЬ іо Вугапііпе Агі. Ьопсіоп, 1955, р. 173.
3. *Шабоук Сава.* Искусство, система, отражение, М., 1976, с. 88.
4. Практику не міняти старе на нове, а відкривати й поглиблювати старе в новому Ю. Лотман називає «рухом до істини», тенденцією середньовічних культуо. Див.: *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культури. Тарту, 1970, с. 22.
5. Термін «рисунок» походить від українського слова «риса»; його фіксує в «Лексиконі словенороськомy» П. Беринда. В російській мові ця назва встановлюється у XVIII ст. замість давнього «знаменование».
6. *Сидоров А. А.* Рисунок старих русеких мастеров. М., 1956, с. 34.
7. Див.: *Покровский Н. В.* Лицевой иконописньй подлинник и его значение для временного церковного искусетва. Спб., 1899; [Кондаков Н. П.] Лицевой иконописньй подлинник. Спб., 1905, т. 1.
8. Детальніше про взаємозалежність рисунка і гравюри див.: *Доброклонский М. В.* Классическая гравюра. Л., 1928.
9. Про авторство як проблему графічного мистецтва див.: *Кристеллер П.* История европейской гравюри XV—XVIII вв. М., 1939.
10. Ерминия.— В кн.: Мастера искусетва об искусетве. М., 1965, т. 1, с. 212.
11. Напис на 18-му аркуші книги Оннекура сповіщає: «Тут починається мистецтво основ рисування, як їх вчить наука геометрії, щоб легше було працювати» (Мастера искусетва об искусетве, т. 1, с. 248).
12. Саме на цьому аргументі грунтується теза **VII** Вселенського собору (787) зображати Ісуса Христа не у вигляді ягняти, «а згідно з людським виглядом». Див.: Деяния Вселенских соборов. Казань, 1891, т. 7, с. 129.
13. *Цуккаро Федериго.* Идея скульпторов, живописцев и архитекторов.— Мастера искусетва об искусетве. М., 1966, т. 2, с. 287, **289.**
14. Див.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. **М., 1966, с. 80—81.**
15. *Лосвин Г. Н.* Софія Київська. К., 1971, с. 20.

16. Див.: *Виннер А. В.* Фресковая и темперная живопись. М., 1948, выш. 2, с. 137—138.
17. Див.: *Арциховский А. В.* Миниатюры Кенигсбергской летописи.— Известия Гос. Академии истории материальной культуры. Л., 1932, вып. 14.
18. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971, с. 156.
19. Так сказано в знаменитому 100-му правилі V—VI Вселенського собору (691—692). Див.: Деяния Вселенских соборов. Казань, 1908, т. 6, с. 298.
20. *Нессельштраус Ц. Г.* Альбрехт Дюрер, Л.; М., 1961, с. 94—97.
21. Див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст., К., 1978, с. 278.
22. У цій надмірній організованості лінійної структури — запізнілий і стихійний відгомін на Україні квазітеократичної теорії образу, яку опрацювали в іконоборську і післяіконоборську епохи апологети іконопочитання Іоанн Дамаскін (VIII ст.), Феодор Студит (VIII—IX ст.), патріарх Никифор (VIII—IX ст.), Никифор Влсмід (XIII ст.), Григорій Палама (XIV ст.) та ін.
23. Пор. значення взірцевих рисунків для іконографії в живопису, зокрема в іконопису: *\Кондаков Н. П.* Лицевой иконописнылй подлинник, т. 1; *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Спб., 1910.
24. Чимало іконографічних вольностей допускали художники в роки діяльності в Києві Петра Могили. Самого митрополита зображувано то в образі Іоанна Златоуста (мініатюри Служебника, 1632 р.), то апостола Петра (фреска «Моління» в церкві Спаса на Берестові в Києві). Див.: *Попов П. М.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили.— Народнгі творчість та етнографія, 1969, № 6.
25. Висловлювання майстрів Відродження про значення рисунка в образотворчому мистецтві наведені і цікаво прокоментовані у виданні: *Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров. М.; Л., 1940, с. 33—65.
26. *Ченнини Ченнино.* Книга об искусстве.— Мастера искусства о^ искусстве, т. 1, с. 254.
27. *Бромлей Ю. В.* Зтнография на современном зтапе.— Коммунист, 1974, № 6, с. 70.
28. Мета, ідейно-естетичні основи і структура умовності як ознаки стародавнього мистецтва постійно привертають увагу дослідників. Див. з цього питання: *Жегин Л. Ф.* Язнк живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970.
29. Принагідно зауважимо, що цьому «рисунковому колоритові» сприяють особливості паперу, на якому гравюри надруковані. Шорстка і цупка фактура аркуша, мов добротне полотно. За 300 років папір набув кольору слонової кості. Злегка затерті місця, плями від друкарської фарби не тільки не заважають сприймати твори, а й надають їм додаткової чарівності. Мав рацію О. Сидоров пишучи, що «папір і пергамент рисунків старих майстрів, як правило, гідні за своєю якістю творів мистецтва, на них нанесених» *{Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров, с. 21).
30. Особливо багато цінних книг і альбомів привіз до Києва О. Тарасевич. По них він та інші майстри вчили молодих митців таємницям рисунка, композиції, технікам гравірування і малярського письма. Після смерті майстра згадані книги перейшли у власність Києво-Печерської лаври.
31. В XVII і XVIII ст. набуває поширення рисунок з натури, зокрема у світських жанрах — портреті й пейзажі. Релігійні композиції формально пов'язані ще з практикою копіювань, але й тут процвітає метод зображати обличчя святих з сучасних художникам людей. 1763 р. в Києво-Печерській лаврі на основі майстерні створено училище іконопису.
32. Митці називали ці альбоми у зменшувальній формі і в спрощеній українській транскрипції — кужбушками. Серед них є такі, що складаються виключно з рисунків або з самих лише підбірок взірцевих гравюр та їх фрагментів, а також мішані. За нашими спостереженнями частина альбомів зшита ще у XVIII ст. До кожного з них добиралися кращі вправи учнів. Вважаємо, що до нашого часу дійшла лише незначна частина альбомів. За радянського часу всі кужбушки передані з Києво-Печерської лаври до Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (ЦНБ АН УРСР). Нині у відділі естампів цієї бібліотеки є 44 альбоми.
33. «Піскатор» (лат.), «вісхер» (гол.), «фішер» (нім.) перекладаються як «рибак».
34. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—36, арк. 7, ЗО зв.
35. Там же, альбом XIX—74/XX—24.
36. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—104/XX—60. Більшість гравюр цього альбому надруковані французьким майстром Маріеттом.
37. Польське аЬесаáіо — абетка, тобто, за аналогією з навчанням письма й читання,— вироблення навичок рисунка й композиції.
38. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбоми XIX теки: 101, 107, ПО, 116, 117, 118, 119.
39. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—128.
40. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—100, арк. 1,36.
41. У двох інших альбомах (XIX—95 і XIX—103), виданих Йоганном Георгом Гертелем, рококо репрезентоване спокійнішими прикрасами мушльоподібних мотивів (гравер

Ф. Габерман), а також костюмами, меблями, камінами і каретами (гравери І. Нільсон, Г. Рошер, Г. Гец) в стилі рококо.

42. Див.: *Степовик Д. В.* Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки.— Народна творчість та етнографія, 1980, № 4.
43. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—**101**, арк. 19—36. В учнівських альбомах зустрічаються також перемальовки з творів інших представників мистецького клану Вольфів, зокрема Петера та Йоганна, яким добре вдавалися образи святих.
44. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—101/XX—78. Семен Галик, можливо, був родичем Алімпія Галика — видатного київського живописця XVIII ст. Див.: *Мусиенко П.* Забытый украинский художник XVIII века.— Искусство, 1958, № 4.
45. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—114, арк. ЗО, 31.
46. *Таранушенко С. А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. К., 1976, с. 333.
47. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XX—83, арк. 25, 26, 28. 29, ЗО, 33, 34, 37, 38.
48. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII, с. 81.
49. Див.: *Истомин М. П.* Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в.— Искусство и художественная промшленность, 1901, № 9—10; *Истомин М. П.—* К вопросу о древней живописи Киево-Печерской лавры. К., 1897.
50. Див.: *Алексееш Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков. М., 1975, с. 26, іл. 3, 4, 5.
51. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—101/XX—81.
52. Там же.
53. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX-101/XX - 80/8426.
54. Див.: *Медакович Деян.* Путеви српског барока. Београд, 1971; *Степовик Д. В.* Мистецтво Болгарського Відродження і Україна.— Українське мистецтвознавство. К., 1974, вип. 6; *Міляева Людмила.* Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV—XVIII століть.— Образотворче мистецтво. 1976, № 4; *Пащенко Євген.* Українське барокко в Сербії.— Всесвіт, 1978, № 3; *Степовик Д. В.* Творческие связи сербских и болгарских художников с Украиной в XVIII—XIX веках.— В кн.: Славянские культури в зпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв. М., 1978.
55. *Вишневский Д.* Киевская академия в первой половине XVIII ст. (Новые данньіе, относящиеся к истории зтой академии за указанное время). К., 1903, с. 324—325.
56. Див.: *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академию. К., 1856, ч. 1, 2; *Булгакоб М.* История Киевской академии. Спб., 1843, *Голубев С.* История Киевской духовной чкадемии. К., 1886; *Голубев С.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. К-, 1883, т. 1—2; *Голубев С.* Киевская академия в конце XVII и начале **XVIII** ст. К-, 1901; *Зкземплярский И.* Воспоминания о временах студенчества в Киевской академии.— В кн.: Вшсокопреосвщенный архиепископ Иероним Зкземплярский. К. 1906; *Петров Н.* Киевская академия во второй половине **XVII** в. К., 1895; *.Серебренников В.* Киевская академия с половини XVIII в. до преобразования ее в 1819 г. К., 1897; *Хижняк З. І.* Київська академія. К-, 1970.
57. Опубліковані у вид.: Странствования Василия Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 гг. Спб., 1885—1887, ч. 1—4.
58. *Сковорода Г.* Повне зібр. творів, К., 1973, т. 1, с. 420.
59. Там же, с. 418.
60. Там же, с. 354. Детальніше про погляди Г. Сковороди на мистецтво див.: *Степовик Д.* Григорій Сковорода й образотворче мистецтво.— Образотворче мистецтво, 1972, № 6; *Степовик Д.* Хто ілюстрував «Алфавіт»? — Жовтень, 1973, № 4.
61. *Свенцицкая В.* Украинская народная гравюра XVII—XIX веков.— Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. Материалн научной конференции. М. 1976, с. 73.
62. Див.: *Попов П. М.* Матеріали до словника українських граверів. К., 1926, с. 96; *Попав П. М.* Ксилографічні дошки Лаврського музею. К., 1927, табл. 6, 7 та пояснення до них.
63. У полеміці XVI—XVII ст. питання живопису зачіпалися як відгомін боротьби із середньовічною іконоборською єрессю (засудженою VII Вселенським собором ще 787 р.), але такою, що набула раптом актуальності в зв'язку із складними відносинами православної церкви з рухом реформації і контрреформації на Заході Європи.
64. Так, в російському мистецтвознавстві композиційні дані найчастіше використовуються як показники належності твору до тієї чи іншої місцевої школи давньоруського живопису. Див.: *Гусев В. Н.* Некоторне приемн построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков.— В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.

65. Цит. за вид.: *Бычков В. В.* Византийская зстетика, с. 82.
66. Д. В. Айналов справедливо вбачав у цій відданості природі спадкоємність візантійського мистецтва стосовно давньогрецького. Див.: *Айналов Д. В.* Зллинистические основи византийского искусства. Спб., 1900.
67. Див.: *Бычков В. В.* Византийская зстетика, с. 80, 83, 87.
68. *Альберти Л.-Б.* Три книги о живописи.— В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 34, 37.
69. Там же, с. 38.
70. *Нессельштраус Ц. Г.* Альбрехт Дюрер. Л.; М., 1961, с. 199—204.
71. Див.: *Гильденбранд А.* Проблема формн в изобразительном искусстве. М., 1914.
72. Принцип розміщення мініатюр на берегах книги йде від візантійської традиції ілюстрування псалтирів, зокрема так званого Хлудовського псалтиря з Історичного музею у Москві. Див.: *Щепкина М. В.* Миниатюрн Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX в. М., 1977.
73. Див.: *Алпатов М. В.* Художественньіе проблеми итальянского Возрождения. М., 1976, с. 216.
74. Див.: *Логвин Г., Міляеа Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис. К.. 1976, табл. 20, 22, 34, 35, 36, 38, 56, 60, 64, 75, 79, 95.
75. *Бычков В. В.* Византийская зстетика, с. 159.
76. *Крекотень В. 1.* Українська книжна поезія кінця XVI — початку XVII ст.— В кн.: Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. К., 1978, с. 24.
77. Віденська академія, в якій відбувся «космологічний диспут» 1683 р., перебувала в цей час під великим впливом і неослабним контролем католицького ордену єзуїтів.
78. Пор. з космологічними поглядами середніх віків: *Троицкий Н И.* Влияние космологии на иконографию византийского купола. Тула, 1898; *Лосев А. Ф.* Античний космос и современная наука. М., 1927.
79. Поширення колових, еліпсних, дугастих та інших форм у композиції цього періоду могло б засвідчити появу на Україні інтересу до античного символізму, в якому округлим формам надавалася магічна роль. Див.: *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, т. 1; *Лосев А. Ф.* История античной астетики (Ранняя классика). М., 1963.
80. Ізокефалізм (з грецької) — дотримання у творі однакових розміру та висоти людських голів.
81. Див.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947, т. 1; *Каждан А. П.* Византийская культура (X—XII в.). М., 1968.
82. *Леонардо да Винчи.* Избраннне отрнвки из литературного наследства (Трактат о жк» вописи).— В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 129.
83. Згаданий вплив був спорадичним і значно менш характерним явищем, ніж зворотний вплив гравюри на живопис і скульптуру. Проте і він мав місце, що підтверджує існування щільних зв'язків між видами образотворчого мистецтва в аналізований період.
84. Низку гравюр для «Апостола» 1695 р. Федір скопіював з ілюстрованих Тимофієм Петровичем «Бесід Іоанна Златоустах 1624 р.
85. Гравюра і дані про неї (мідьорит, 14,2 Х Х 10 см) публікуються вперше. Виявлена автором у відділі іконографічних збірок Національної бібліотеки у Варшаві, Ш. N 2239.
Ь6. Макабаризм — піднесення і взагалі естетизація убивств, каліцтв, усього бридкого і відворотного. Притаманний окремим творам протестантського барокко (Лукас Кранах, Ієронім Босх. Пітер Брейгель Мужицький).
87. Диз.: *Алпатов М. В.* Художественньїе проблеми итальянского Возрождения. с. 219.
88. Це було не перше, а повторне відкриття прямої перспективи — відкриття, так би мовити, забутого. Закони передачі простору були сформульовані ще в античній Греції в V ст. до н. є. Анаксагором, Демокрітом і Агафархом і вперше використані в сценографії. Див.: *Успенский Б. А.* К исследованию языка древней живописи.— В кн.: *Жегин Л. Ф.* Язик живописного произведения, с. 10.
89. Аналіз поглядів митців Відродження на проблеми простору див.: *Прокофьев В. Н.* О «перцептивной перспективе» и перспективах живописи.— В кн.: *Раушенбах Б. В.* Пространственньїе построения в древнерусской живописи. М., 1975, с. 170—183.
90. Види перспективи давно є предметом уваги мистецтвознавців і художників. З останніх вітчизняних публікацій на цю тему найгрунтовніші такі: *ФедоровМ. Ф.* Рисунок и перспектива. М., 1960; *Флоренский. П. А.* Обратная перспектива.— Труди по знаковим системам. Тарту, 1967, т. 3; *Жегин Л. Ф.* Язьш живописного произведения; *Раушенбах Б. В.* Пространственньїе построения в древнерусской живописи. М., 1975; *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
91. Порівняльний аналіз еволюції цих систем у західному і візантійському (і всьому східнохристиянському) мистецтві здійснив Освальд Шпенглер. Див.: *Шпенглер 0.* Закат Европы. М., Пг., 1923. т. 1.

92. Див.: *Раушенбах Б. В.* ПространствемнЬіе построения в древнерусской живописи, с. 52.
93. Особливості просторових трактувань у східнохристиянському мистецтві дивують не лише сучасників. Загальновідома неприйнятність візантійського мистецтва художниками і теоретиками мистецтва Відродження західноєвропейських країн. Див.: *Базари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитих живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956, т. 1, с. **154** і наступні.
94. Цікаві думки з цього приводу висловлює один с найоригінальніших сучасних дослідників іконопису, мистецтвознавець з НДР Конрад Онаш. Див.: *Опазск Комасі.* Віє Ікопептаіегеі, Ьеірхіе, 1968.
95. У народній гравюрі були спроби трактувати схили гір в реалістичній манері, а вершини увінчувати лускоподібними «шапками», схожими на іконні лещадки. Таким є, наприклад, естамп-алегорія гравера ЛМ (Леонтія Монаха?) «Чистота, аки девица» (1627). Щось схоже на лещадки є в окремих київських гравюрах 1620-х років.
96. Невизначеність, абстрактність тла (образи святих) навіювали глядачеві гравюри ті самі думки про незбагненне буття образу, що й золоте тло в іконі, мозаїці. Пор.: *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культури.— В кн.: Византия. ЮжнЬіе славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
97. Див.: *Раушенбах Б. В.* ПространственнЬіе построения в древнерусской живописи, с. 17—34.
98. Житіє иже во святнх отца нашего Іоанна Златоустаго, патріарха Константіна града.— Жития святьіх. Кн. 1. Месяца ноемвріа в 13 день (26 листопада за н. ст.). К., 1689.
99. Пор. з роллю зворотної перспективи в живопису «як відтворення образів, що виходять з увігнутої поверхні вогненної небесної сфери в «земний» простір трьох вимірів». *Салтиков А. А. О* пространственнЬіх отношениях в византийской и древнерусской живописи.— В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежнне связи. М. 1975, с. 407—408.
100. Цитоване «Житіє ... Іоанна Златоустаго» справді описує цього діяча церкви як хворобливу людину: «Хлеб точію ячменнЬій и воду вкушаше, и сна мало приемляше, и то не на одре, но стоя и нудяся; на угощенія й пірованія не хождаше... стомах (шлунок.— *Д. С.)* нездрав имея».
101. Мотив виткого шляху, річки особливо розвинувся в живопису й графіці Італії та Голландії XVII ст., з яким О. Тарасевич обізнаний був дуже добре. Див.: *Виппер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957; *Виппер Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков. М., 1966.
102. Про роль динаміки зору середньовічного художника в момент його творчої праці як однієї з причин зворотної перспективи див.: *Жегин Л. Ф.* Язьж живописного произведения, с. 40, 55.
103. *Раушенбах Б. В.* ПространственнЬіе построения в древнерусской живописи, с. 124.
104. *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисгн: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978, с. 121 — 122.
105. Опис печер Києва і «чуд», які в них відбувалися. Це своєрідний довідковий додаток до першого видання «Печерського патерика» польскою мовою (1635) в інтерпретації Сільвестра Косова. Про історію написання «Тератургіми» див.: *Титов Ф. И.* Ткпография Киево-Печерской Лаврн. К., 1916, с. 296—299; *Титов Ф. І.* Матеріали для історії книжної справи на Вкраїні в XVI—XVIII ст. Всезбірка передмов до українських стародруків. К., 1924, документ № 62.
106. Див.: *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1929; *Свенціцький І. С.* Іконопис. Галицької України XV—XVI ст. Львів, 1928; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947, т. 1. *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970; *Вейцман К-, Хадзидакш. М., Миятев К., Радойчич С.* ИконЬі на Балканах (Синай, Греция, Болгарин, Югославия). София — Белград, 1967; *Опаьск К.* Ікопеп. Веіїіп, 1961.
107. Аналіз цих гравюр в плані їх образності й стилю зроблено в першому розділі.
108. Про ЗВ'ЯЗОК просторово-часових відносин з характером руху у візантійському й давньоруському живопису див.: *Салтиков А. А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи.— Вкн.: Древнерусское искусстзо. Зарубежнне связи.
109. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения, с. 75.
ПО. Див.: *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів, с. 134, прим. 2.
111. Див.: *Алексеева М. А.* Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в.— В кн.: Русское искусствобарокко. М., 1977, с. 18—23.
112. Див. порівняльний стилістичний аналіз двох сюжетів «Успіння» голландської школи: *Фолль Карл.* ОПЫТЫ сравнительного изучения картин. М., 1916, с. 67—79.
113. Див.: *Салтиков А. А.* О пространственнЬіх отношениях в византийской и древнерусской живописи.— В кн.: Древнерусское искусство. ЗарубежнЬіе связи, с. 413.

ЖАНРОВА СТРУКТУРА

1. Див.: *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, с. 108.
2. Див.: *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтыри. М., 1978, с. 47—52.
3. Див.: Історія української літератури. В 8-ми т., т. 1. К., 1967, с. 200 і наступні.
4. Див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст. К , 1978.
5. Бібліографію див. у виданні: *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. К., 1976, с. 24—26.
6. Див.: *Білецький П. О.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст. К., 1969; *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII веков. Л., 1981.
7. Див.: *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. К., !960; *Логвин Г. Н.* З глибин. К., 1974.
8. Див.: *Ваянер Г. К-* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974, с. 38.
9. *Дворжак Макс.* История итальянского искусства в зпоху Возрождения. М., 1978, т. 2 (XVI ст.), с. **191.**
10. *Герасимова-Персидська Н. О.* Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. К., 1978, с. 154.
11. История искусства зарубежньїх стран. М., 1963, т. 2, с. 229.
12. Українська поезія. Кінець **XVI** — початок XVII ст. К., 1978, с. 325.
13. Див.: *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К-, Радойчич С.* Иконьі на Балканах. Сипай, Греция, Болгария, Югославия. София; Белград, 1967.
14. Див.: *Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. Спб., 1892.
15. Зберігаються у Львівській карт, галереї.
16. *Сидоров А А.* Портрет как проблема социологии искусств.— Искусство, 1927, кн. 2-3, с. 9.
17. Там же, с. 10.
18. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. т. 1, с. 154, 163.
19. Деяния Вселенских соборов. Казань, 1891, т. 7, с. 129.
20. Церковь в истории России (IX в.— 1917 г.). М., 1967, с. 48.
21. Там же. с. **95.**
22. *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів. К-, 1926, с. 64. Тут вчений виходить з дещо дивних позицій, оцінюючи художню вартість творів Я. Кончаківського на підставі того, що «взагалі йому багато не платили» (прим. 3 на с. 64—65).
23. Див.: *Попов П.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили.— Народна творчість та етнографія, 1969, № 6.
24. *Алпатов М. В.* Художественнне проблеми итальянского Возрождения. М., 1976, с. 202.
25. *Мальиева Н. Л.* Французский карандашньій портрет XVI века. М., 1978, с. 60.
26. *Сидоров А. А.* Портрет как проблема социологии искусств.— Искусство, 1927, кн. 2-3, с. 14.
27. Див.: Історія Української РСР. В 8-ми т. К., 1979, т. 2, с. 86.
28. Українські народні думи та історичні пісні. К., 1955, с. 140.
29. Національна бібліотека у Варшаві, заклад іконографічних збірок, № 651.
30. Дані про портрет і його репродукція публікуються вперше. Гравюра виявлена автором у Національній Бібліотеці у Варшаві, заклад іконографічних збірок, № **705.**
31. *Білецький П.* Український портретний живопис XVII—**XVIII** ст., с. 148.
32. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1896, внп. 2, с. 41.
33. *Білецький П.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст., с. 148.
34. Див.: *іаЬіопошкі А.* Акасіеtіа Кі.]'о\\'5ко-МоМіапька Кгакотс, 1899—1900.
35. Див.: *Харлампович К- В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914, т. 1.
36. Див.: *Ровинский Д. А.* Подробньій словарь русских граверов XVI—XIX вв. Спб., 1895, т. 1, с. 408—409.
37. *Дворжак М.* История итальянского искусства в зпоху Возрождения, т. 2 (XVI ст.), с. 191—192.
38. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 194.
39. *Жолтовський Я. М.* Український живопис XVII—**XVIII** ст., с. 158.
40. Див.: *Степовик Д.* Загадки граверської Богданіани.— Україна, 1979, № 4.
41. *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации. М., 1973, с. 9.
42. Див.: *Леонардо да Винчи.* Избранное. М., 1952, с. 31—32.
43. *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги, с. 168.
44. У даному випадку ми вживаємо термін «титульна ілюстрація» не у вузькому значенні як зображення виключно на титульній сторінці, а в ширшому: як зображення, котрим відкривається книга або розділ, включаючи власне титул, фронтиспіс, шмуцтитул і в окремих випадках — сюжетну заставку.
45. Суть відмінності «благої вісті» Іоанна від перших трьох євангелій (від Матвія, Марка

й Луки) складає відому в науці синоптичну проблему. Див.: *Кубланов М. М.* Новйй завет. Поиски и находки. М., 1968, с. 86.
46. Див.: *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации, с. 26.
47. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 70.
48. Там же, с. 78.
49. *Свєнціцька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві. К., 1966, с. 87; Див. також: *Драган М.* Українська декоративна різьба. К , 1970.
50. *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации, с. 279.
51. *Запаско Я- П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971, с. 105.
52. Див.: *Гусєва А. А.* Взаимосвязи украинских типографий конца XVI — первой полозинн XVII веков (Проблема миграции типографских материалов).— В кн.: Федоровские чтения. М., 1976, с. 80.
53. *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтыри, с. 100.
54. *Дьяконов И.* Древнееврейская литература.— В кн.: Поззия и проза Древнего Востока. М., 1973, с. 550.
55. Див.: *Жолтовський П. М.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст. К., 1958, с. 48—53.
56. Див.: Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст., с. 330.
57. Гравюра вперше виявлена автором як вклейка до твору Якова Беннета «Л/ігіиз Йехіегае-ДИВ. також.: Ое.Ьаго\уісг М. \Уа\уітупіес — Ьаигепіу Кг2сгопо\¥ІС2, піегпапу згіусЬагг с1ги§іе] роІо\уу XVII \уіеки.— Іп: Роііа Ьізіогіае агіиигп.— Кгакô^, РАЛІ, 1981, з. 49—120
58. Дчв.: Советская историческая знциклопедия. М., 1968, т. 11, с. 319.
59. Див.: Історія Української РСР. В 8-ми т. К., 1979, т. 2, с. 93.
60. Див.: *Ровинский Д. А.* Подробньш словарь русских граверов, т. 1, с. 383.
61. Див.: *Селищев А. М.* Слава Б. П. Шеремете. Польский панегирик XVII века.— Русский библиофил, 1915, № 5, с. 34.
62. Див.: *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лаврн. К., 1916, с. 485—490.
63. Цю тенденцію розглядає Б. Р. Віппер на прикладі розвитку голландського пейзажу XVII ст. Див.: *Вшіпер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957, с. 114—132, 225—262.
64. Див.: *Запаско Я- П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги, с. 103.
65. Див.: Історія української літератури. В 8-ми т., т. 1, с. 452—543.
66. *ГрицайМ. С, Микитась В. Л., Шолом Ф. Я-* Давня українська література. К., 1978, с. 159.
67. Див.: *Крекотень В. І.* Українська книжна поезія кінця XVI — початку XVII ст.— В кн.: Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст., с. 21, 24.
68. Див.: *Попов П. М.* Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу — невідоме чернігівське видання 80-х років XVII ст. К., 1927. *Попов П, М.* Матеріали до словника українських граверів, с. 132—134.
69. Див.: *Ровинский Д. А.* Подробньш словарь русских граверов XVI—XIX веков. Спб., 1895, т. 2, с. 984—985.
70. Див.: *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Спб., 1912, с. 23—32.
71. Див.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 192.
72. Див.: Летопись событий в Юго-Западной России в XVII веке. Составил Самоил Величко. К., 1855, с. 418.
73. Див.: *Алексеева М. А.* Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII •— начала XVIII в.— В кн.: Русское искусство барокко. М., 1977, с. 18—19.
74. Детальний опис змісту гравюри див.: *Ровинский Д. А.* Подробньш словарь русских граверов XVI—XIX вв., т. 2, с. 1233.
75. Точної дати І. Щирський не зазначив, але судячи з того, що в тексті присвяти заклад іменується ще колегією, а не академією, час створення — 1690-ті роки.
76. Див.: *Попов П. М.* Неопублікована гравюра Григорія Левицького з побуту студентів Київської академії (1735).— Українське мистецтвознавство. К-, 1967, вип. 1.
77. Зіодаіік іегтіро1о£ІС2пу згіик рі^кпусн. \Уагзга-даа, 1976, з. 153—154.
78. *Лукомский В. К., Модзалевский В. Л.* Малороссийский гербовник. Спб., 1914, с. 13.
79. Єдиний відомий примірник гравюри зберігається у Львівській науковій бібліотеці АН УРСР імені Василя Стефаника.
80. Рідкісний примірник гравюри зберігається у відділі графіки Національного музею у Варшаві, № 22648.
81. Див.: *Шапошников Н.* НегаMіса. Исторический сборник. Спб., 1900, т. 1; *Арсеньев Ю. В.* Геральдика. М., 1908; *Болсуновский К-* Сфрагистические и геральдические памятники Юго-Западного края. К., 1899.
82. *Маркс К-, днгельс Ф.* Твори, т. 1, с. 319.
83. Лише на Чернігівщині виявлено 388 гербів. Див.: *Милорадович Г. А.* Герби малороссийских дворянских фамилий. Чернигов, 1892; *Лукомский В. К-, Модзалевский В. Л* Малороссийский гербовник.
84. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 134.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Айзеншер И. Я- Техника офорта. Гравюра на металле.— Л. ; М. : Искусство, 1939.— 208 с.

Акти, относящиеся к истории Южной и Юго-Западной России. 1675—1676.— Спб.: Изд. Археол. комис, 1882, т. 12.—874 с.

Алексеева М. А. Гравировальная палата Академии наук XVIII века: Автореф. **дис.і...** канд. искусствоведения.— М., 1974.— 17 с.

Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков.— М. : Искусство, 1975.—422 с.

Алпатов М. В. Древнерусская живопись.— М. : Искусство, 1974.— 331 с.

Алпатов М. В. Художественнме проблеми итальянского Возрождения.— М. : Искусство, 1976.—287 с.

Античность. Средние века. Новое время: Проблеми искусства : Сб. статей.— М. : Наука, 1977.—256 с.

Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — нач. XVII веков: Опыт историко-художественной классификации : В 2-х т.—М. : Искусство, 1963.—Т. 1. 394 с; Т. 2. 570 с.

Артамонов М. И. Миниатюра Кенигсбергского списка летописи.— М. ; Л.: ОГИЗ, 1931.— 28 с.

Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как иеторический источник.— М. : Изд-во Моск. ун-та, 1944.— 215 с.

Арциховский А. В. Миниатюры Кенигсбергской летописи.— Л. : ОГИЗ и ПечатнЫЇЙ двор, 1932.— 40 с.

Басенко К- Я- Початок.— К.: Рад. письменник, 1972.— 551 с.

Білецький П. О. Український портретний живопис XVII—XVIII ст. : Проблеми становлення і розвитку.— К. : Мистецтво, 1969.— 320 с.

Бьїкова Т. А. Каталог изданий острожской типографии и трех передвижнных типографий.— Л.: Наука, 1973.— 96 с.

Бичков В. В. Византийская зстетика : Теоретические проблеми.— М. : Искусство, 1977.— 199 с.

Бі/слаев Ф. И. Свод изображений из лицевих Апокалипсисов по русским рукописям с XVI по XIX век.— Спб.: Изд. Имп. Академии наук, **1884.—** 252 с.

Буслаев Ф. И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях.— Пг.: Изд. Рос. Академии наук, 1917.— 216 с.

Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве.— М. : Искусство, 1974.— 268 с.

Валуенкс Б. В. Архітектура книги: В 2-х т.—К-: Мистецтво, 1976.— Т.1. 127 о; Т. 2. 212 с.

Величко Самоил. Летопись собнтий в Юго-Западной России в XVII веке: В 3-х т.— К-:Изд. Бремен, комис. для разб. древн. актов, 1848.— Т. 1. 454 с; 1851.—Т. 2. 812 с; 1855.—Т. 3. 568 с.

Величко Самійло. Сказание о войне козацкой с поляками.— К. : 1926 (Друкарня Укр. Академії наук).— 268 с.

Взаилюдействие литературы и изобразительного искусствз в Древней Руси: Сб. статей.— М.; Л.: Наука, 1966.— 476 с.

Вздорнов Г. И. Исследсвание о Киевской Псалтыри.— М.: Искусство, 1978.— 172 с.

Византия. Южнне славяне и Древняя Русь. Западная Европа : Сб. статей в честь В. Н. Лазарева.— М. : Наука, 1973.— 326 с.

Вшиневский Д. Киевская академия в первой половине XVIII века.— К. : 1903 (Тип. И. М. Горбунова).— 256 с.

Волков Н. Н. Композиция в живописи.— М. : Искусство, 1977.— 259 с.

Гаврилова Е. И. Истоки и предпосмлки академической школы рисунка в России XVIII века : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.— М. : 1970.— 25 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян. Украйна и Белоруссия.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— 94 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературн XV—XVI веков.— М. : Изд-во АН СССР, 1963.— 415 с.

Голлербах 9. История гравюри илитографии в России.— М. ; Пг. : Госиздат, 1923.— 220 с.

Голубев С. И. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники: В 2-х т.— К. : 1883 (Тип. Имп. Ун-та св. Владимира).—Т. 1 ; 1898.—Т. 2.

Голубев С. Т. О древнейшем плане города Києва 1638 года.— К. : 1898 (Тип. Имп. Ун-та св. Владимира).— 80 с.

Голубинский Е. Археологический атлас по второй половине первого тома Истории русской иеркви.— М. : Изд-во Моск. ун-та, 1906.— 32 с.

Гравюра Петровского времени : Каталог виставки / Автор вступ, статьн и сост. М. А. Алексеева.— Л. : Сов. художник, 1974.— 38 с.

Добрпклпнский М. В. Классическая гравюра : Очерк развития и каталог постоянной выставки гравюр.—|Л. : Изд. Академии художеств, 1928.—74 с.

Доброклонский М. В. Рисунки, гравюри и миниатюры в Зрмитаже.— Л. : 1937 (Тип. им. Ив. Федорова).— 71 с.

Донжан А. Офорт : Руководство травлення крепкой водкой на меди. Пер. с. фр. М. : 1893 (Тип. Кушниревих и К°).— 78 с.

Древнейший план города Києва 1638 года : Изд. Б. И. Ханенко. К. : 1896 (Тип. С. В. Кульженко).

Древнерусское искусство. Зарубежньїе связи.—' М. : Наука, 1975.— 448 с.

Жаборюк А. А. Український живопис доби середньовіччя.— К.; Одеса : Вища школа, 1978.— 199 с.

Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения : Условность древнего искусства.— М. : Искусство, 1970.— 124 с.

Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст.— К. : Вид-во АН УРСР, 1958.— 148 с.

Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст.— В кн.: Матеріали з етнографії та мистецтвознчвства.— К. : Вид-во АН УРСР, 1963.— Вип. 7_8, с. 189—232.

Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.—К. : Наук, думка, 1978.— 327 с.

Журов А. П., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. М. : Искусство. 1978.— 247 с.

Закревский Н. В. Описание Києва : Вновь обраб. и значительно умнож, изд. с прил. рис. и чертеж.— М. : 1968 (Тип. Моск. Археол. Общ-ва).— 950 с.

Запаско Я- П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст.— Львів : Вид-во при Льв. ун-ті, 1971.—310 с.

Запаско Я- П. Мистецька спадщина Івана Федорова.— Львів : Вид-во при Львів, ун-ті, 1974.—224 с.

Запаско Я- П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги.— К. : Вид-во АН УРСР, 1960.— 183 с.

Запаско Я- П. Нові матеріали до словника українських граверів.— В кн.: Високе призначення радянського мистецтва. Львів : Вид-во при Льв. ун-ті, 1975, с. 72—75.

Запаско Я. П., Ісаевич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1. 1574—1700.—Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, 1981.

Зеленина К. А. Старые русские гравери и литографы.— М. : ГИЗ, 1925.— 37 с.

З *історії* книги на Україні.— К. : Наук, думка, 1978.— 114 с.

Ильнна Т. В. Декоративное оформленеє древнерусских книг : Новгород и Псков XII—XV в.— Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1978.— 175 с.

Иконописньій сборник.— Спб. : Т-во Голике, Вильборт, 1906.— Внп. 1. 249 с: 1909.— Вьіп. 2. 124 с.

Ісаєвич Я. Д- Джерела з історії української культури доби феодалізму (XVI—XVIII століття).— К. : Наук, думка, 1972.— 144 с.

Ісаевич Я- п- Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні.— Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, Ї975.— 151 с.

Исаевич Я. Д. Украинско-польские связи в истории книгопечатания (1574—1648).— В кн.: Культурньїе связи народов Восточной Европн в XVI веке. М. : Наука, 1976, с. !92—207.

Исаевич Я- Д- Преемники первопечатника.— М. : Книга, 1981.—192 с.

Историко-статистическое описание Черниговской епархии.— Чернигов : Губерн. тип. 1873,— Кн. 3. 392 с.

Історія української літератури : В 8-ми т., 9-ти кн.— К. : Наук, думка, 1967. • Т. 1. 540 с.

Історія українського мистецтва : В 6-ти т., 7-ми кн.— К. : Голов. ред. УРЕ, 1968.— Т. 3. 440 с.

Історія Української РСР: В 8-ми т., 10-ти кн.— К. : Наук, думка, 1979.— Т. 2. 616 с.

Каменева Т. Н., Гусєва А. А. Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII веков : Каталог изданий, хранящихся в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина : В 3-х вып.— М. : Изд. ГБЛ, 1976.— Вмп. 1. 448 с.

Каменева Т. Н. Книгопечатание в Чернигове (1646—1818).— В кн. : Проблеми источниковедения. М. : Книга, 1959.— Вып. 8, с. 267—313.

Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Стародруки XVI—XVIII ст. : Каталог / Автор тексту та упор. М. М. Кубанська-Попова.— К. : Мистецтво, 1971.— 79 с.

Клепиков С. А. Из истории украинского переплета XVII—XVIII аеков.— В кн.: История книги и издательского дела : Сб. науч. трудов БАН СССР. Л. : Наука. 1977, с. 53—61.

Клименко П. В. Українські ритодруки.— Бібліологічні вісті, 1924, № 1.

Книга в России до середини XIX века:— Л. : Наука, 1978.— 320 с.

Книга и графика: Сб. статей, посвящен. 80-летию чл.- корр. АН СССР А. А. Сидорова.— М. : Наука, 1972.— 315 с.

Книга і друкарство на Україні.— К.: Наук, думка, 1965.— 314 с.

Коляда Г. И. Памво Бернндa — архитипограф.— В кн.: Книгя : Исследования и материалы. М. : Книга, 1964.— Выш. 9.

Комелова Г. Н. Сценн русской народной жизни конца XVIII — начала XIX веков : По гравюрам ия собрания Гос. Зрмитажа.— Л.: Изд. Гос. Зрмитажа, 1961.—87 с.

Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения.— Спб., Т-во Голике, Вильборт, 1910.— 216 с.

Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие.— Спб. : Изд. Имп. Академии наук, 1909.—308 с.

Кондаков С. Н. Юбилейньій справочник Императорской Академии Художеств. 1764—1914.— Спб. : Т-во Голике, Вильборт, 1914.— 352 с.

Конрад Н. И. Запад и Восток.— 2-е изд., испр., доп.—М.: Наука, 1972.—496 с.

Крип'якевич І. П. До історії львівської гравюри в XVII віку.— Бібліологічні вісті, 1926, вип. 6, с. 80—82.

Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький.— К. : Вид-во АН УРСР, 1954.— 536 с.

Кристеллер П. История европейской гравюри XV—XVIII веков./ Пер. с. нем.— М. : Искусство, 1939.— 518 с.

Ладьіженко К- Жизнь и деятельность Г. К. Левицкого.— Искусство в Южной России, 1914, № 5—6.

Лазарев В. Н. Византийская живопись.— М. : Наука, 1971.—408 с.

Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство : Статьи и материальі.— М. : Наука, 1978.—336 є.

Левченко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений.— М. : Изд-во АН СССР, 1955,— 554 с.

Леман И. И. Гравюра и литография : Очерки истории и техники.— Спб. : Кружок любителей изящньїх изданий, 1913.— 294 с.

Лихачев Д. С. Позтика древнерусской литературы.— 3-є изд., доп.— М. : Наука, 1979.— 352 с.

Лихачев Н. П. Материальї для истории русского иконописания.— Спб., Зкспедиция заготовл. государств. бумаг, 1906.— Ч. I. 240 с; Ч. 2. 440 с.

Лихачева В. Д. Искусство книги : Константинополь, XI век.—М. : Наука, 1976.— 182 с.

Логвин Г. Н. З глибин : Давня книжкова мініатюра XI—XVIII століть.— К.: Дніпро, 1974.—204 с.

Логвин Г., МіляєваЛ., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К. : Мистецтво, 1976.— 27 с. і 109 табл.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.— М. : Искусство, 1976.— 367 с.

Лосев А. Ф. Зстетика Возрождения.— М.: Мьісль, 1978.— 623 с.

Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник.— Спб. : Изд. Черниг. дворянства, 1914.— 248 с.

Луппов С. П. Книга в России в XVII веке.— Л. : Наука, 1970.— 224 с.

Луппов С. П. Книга в России в первой четверта XVIII века.— Л. : Наука, 1973.— 374 с.

Луппов С. П. Книга в России в послепетровское время : 1725—1740.— Л. : Наука, 1976.— 380 с.

Ляхов В. Н. Искусство книги: Избр. истор.-теорет. и критич. работы.— М. : Сов. художник, 1978.— 248 с.

Макаренко Н. И. Материальї по истории гравюры на Украине.— Искусство в Южной России, 1914, № 5—6.

Макаренко М. І. Орнаментація української книжки XVI—XVIII століть— К. : Укр. наук, ін-т книгознавства, 1926.— 70 с.

Максименко Ф. П. Кириличні стародруки українських друкарень, що зберігаються у львівських збірках. 1574—1800: Зведений каталог.— Львів : Вид-во при Льв. ун-ті, 1975.— 127 с.

Максимович М. А. Собр. соч.— К. : 1880 (Тип. аренд. Е. Т. Керер).— Т. 3. Язьікознание. История словесности.— 746 с.

Маслов С. І. Друкарство на Україні в XVI—

XVIII століттях.— К. : Укр. наук, ін-т книгозн., 1924.— 40 с.

Маслов С. І. Етюди з історії стародруків.— Тр. Укр. наук, ін-ту книгозн., 1926.— Т. 1, с. 93—99.

Маслов С. І. Каталог ювілейної виставки українського друкарства.— К. : Укр. наук, ін-т книгозн., 1925.— 44 с.

Мастера искусства об искусстве: Избр. отрызки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми т. (Под общ. ред. А. А. Губера.— Лі.: Искусство, 1965.— Т. 1. Средние века. 270 с; 1966.— Т. 2. Зпоха Возрождения. 496 с; 1967.— Т. 3. XVII—XVIII века. 503 с.

Медаедеь И. П. Византийский гуманизм XIV—XV веков.— Л. : Наука, 1976.— 255 с.

Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник.— К. : 1908. (Типо-литография С. В. Кульженко).— Т. 1. 519 с; 1910.— Т. 2. 746 с; 19!2.- Т. 3. 852 с: 1914.— Т. 4. 858 с.

Морозов А. А. Змблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.— В кн.: Проблеми литературного развития в России первой трети XVIII века. Л. : Наука. 1974.

Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков: Материалї науч. конф. к 150-леию со дня рожд. Д. А. Ровинского.— М. : Сов. художник, 1976.— 370 с.

Немировский Е. Л. Начало книгопечатания на Украине. Йван Федоров.— М. : Книга, 1974.— 224 с.

Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків.— Зап. наук, т-ва ім. Шевченка у Львові, 1926, № 144, с. 141—156.

Описание Киево-Печерской Лаври с присовокуплением разных грамот и виписок, обьясняющих оное, также планов Лаври и обеих пещер.— 2-е изд., испр.. умнож.— К. : 1831 (Тип. Киево-Печ. Лаври).— 366 с.

Описание Киево-Софийского собора по обновлений его.— К. : 1854 (Тип. Феофила Глюкеберга).— 90 с.

Очерки истории города Чернигова. 907—1907.— Чернигов: 1908 (Тип. Губерн. земства).—72 с.

Очерки по истории и технике гравюри.— М. : ИЗОГИЗ, 1941.— 152 с.

Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом : В 2-х т.— Спб., 1862.— Т. 2 : Описание славяно-русских книг и типографий 1698—1725 годов.

Петров С. О., Бирюк Я. Д.. Золотарь Т. П. Славянские книги кирилловской печате XV—XVIII веков : Описание книг, хранящихся в Гос. публ. б-ке УССР.— К. : Изд-во АН УССР, 1958,—266 с.

Петров Н. И. Киевская академия в царствование императрицн Екатеринн II. 1762—1796. — К. : 1906. (Тип. И. И. Горбунова).— 1?2. с»

Перетц В. Н. Исследования и материалї по истории старинной украинской литературн XVI—XVIII веков.— М.; Л. : Изд-во АН СССР. 1962.—256 с.

Пилипенко Б. Ксилогравюри Чернігівського державного музею.— Чернігів : 1925.— 27 с.

Подобедова О. И. Миниатюрн русских исторических летописей : К истории русского лицевого летописания : — М. : Наука, 1967.— 334 л.

Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрашш.— М. : Сов. художник, 1973.— 336 с.

Покровскип Н. В. Церковная археолопія в связи с историеюо христианского искусства.— Пг. : 1916 (Тип. А. Н. Лаврова и К°).— 222 с.

Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів.— К. : Укр. наук, ін-т книгозн., 1926.— 138 с; Додаток 1, 1927.—34 с.

Попов П. М. Ксилографічні дошки Лаврського музею.— К.: 1907 (Друк, поліграф, ф-ту Київ, худож. ін-ту).— 26 с. і 32 табл.

Прикраси галицьких рукописів XVI і XVII віків Ставропігійського музею: Зрисовані Модестом Сосенком.— Львів: Вид. Нац. музею V Львові, 1923.— 2 с. і 17 габл.

Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сином архидиаконом Павлом Алепским/Пер. с араб. проф. Г. Муркоса. [По рукописи Моск. главного архива Мин. иностр. дел] : В 4-х внп.— М. : 1897 (Университетская тип.). Внп. 2. От Днестра до Москви. 202 <\

Раушенбах Б. В. Пространственнне построения в древнерусской живописи.— М.: Наука, 1975.— 184 с.

Раушенбах Б. В. Пространственнье построения в живописи: Очерк основних методов.— М. : Наука, 1980.— 288 с.

Редин Е. К- Христианская топография Козьмн Индикилова по греческим и русским спискам.— М., 1916.— 366 с.

Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков : Сб. статей.— М.: Наука, 1966.— 348 с.

Рижский М. И. История переводов Библии в России.— Новосибирск : Наука (Сиб. отд.), 1978.— 208 с.

Ровинский Д. А. Материалї для русскої иконографии.— Спб.: 9кспедиция для заготовл. гос. бумаг, 1884.— Внп. 1, табл. 1—36; 1886.— Віп. 6, табл. 201—222.

Ровинский Д. А. Обозрение иконописакия в России до конца XVII века : Описание фейерверков и иллюминаний.— Спб., Изд. А. С. Суворина, 1903.— 330 с.

Ровинский Д. А. Подробнні словарь русскнх граверов XVI—XIX веков: В 2-х т.— Спб.: 1895 (Тип. Имп. Академии наук).— Т. 1. 344 + + 448 с; Т. 2. 1248 с.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированних портретов : В 2-х т.— Спб.: 1889 (Тип. Имп. Академии наук).— Т. 1. 1202 с; Т. 2. 878 с.

Родаченко І. Мандрівки Василя Барського : Докум. повість.— К. : Молодь, 1967.— 182 с.

Розов Н. Н. Книга древней Руси: XI—XIV века.—М. : Книга, 1977.— 167 с.

Рукописная и печатная книга.— М. : Наука, 1975,— 258 с.

Русское искусствс барокко : Материалы и исследования / Под ред. Т. В. АЛЄКСЄРВОЙ.— М. : Наука, 1977.— 237 с.

Русское искусство второй половини XVIII — первой половини XIX веков : Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой.— М. : Наука, 1979,—214 с.

Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII веках.— Л. : Наука, 1978 с— 230 с.

Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К.: Наук, думка, 1966.— 154 с.

Свєнціцький І. С. Початки книгопечатання на землях України.— Львів : Вид. Нац. музею у Львові, 1924.— 100 с.

Свєнціцький І. С. Різдво Христове в поході віків: Історія літературної теми і форми.— Львів : 1933 (Друкарня «Діло»).— 184 с.

Свирин А. Н. Искусство книги древней Руси : XI—XVII века.— М. : Искусство, 1964.— 300 с.

Середні віки на Україні.— К. : Наук, думка, 1971.— Вип. 1. 226 с.

Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра.—М. : Изд-во АН СССР, 1951.—396 с.

Сидоров А. А. Искусство книги.—М. : Книга, 1979.—216 с.

Сидоров А. А. История оформлення русекой книги.— 2-е изд., испр., доп.— М. : Книга, 1964.—391 с.

Сидоров А. А. Книга и жизнь:Сб. книговедческих работ.— М. : Книга, 1972.— 231 с.

Сидоров А. А. Рисунки старих мастеров : Техника, теория, история.— М.; Л. : Искусство, 1940.—278 с.

Сидоров А. А. Рисунок старих русеких мастеров.— М.: Изд-во АН СССР, 1956,—526 с.

Січинський В. Є. Григорій Левицький. 1697—1769.— Львів : 1936 (Друкарня НТШ).— 29 с.

Січинський В. Є. Історія українського граверства XVI—XVIII століть.—Львів : 1937 (Друкарня НТШ).—94 с.

Січинський В. Є. Олександр-Антоній Тарасевич.— Прага, 1934.— 24 с.

Славянское барокко: Историко-культурные проблеми эпохи,— М. : Наука, 1979.— 373 с.

Словник художників України.— К. : Голов. ред. УРЕ, 1973.— 270 с.

Слуховский М. И. Из истории книжной культури России: Старорусская книга в международных культурних связях.— М. : Просвещение, 1964.— 243 с.

Стасов В. В. Миниатюрн некоторых рукописей византийских, болгарских, русеких, джагатайских и персидских.— Спб.: Общ-во любит. древн. письменности, 1902.— 120 с. и 7 табл.

Стасов В. В. Славянсюї и восточннй орнамент по рукописям древнего и нового времени.— Спб.: 1887 (Картографич. заведение А. А. Ильина).— 93 с. и 57 табл.

Степовик Д. В. Видатні пам'ятки українського граверства XVII століття.— К- : Укр. т-во охорони пам. іст. та культури, 1970.— 19 с.

Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич у Вільно.— Образотворче мистецтво, 1971, № 4, с. 20—22.

Степовик Д. В. Олександр Тарасевич : Становлення української школи гравюри на металі.— К. : Мистецтво, 1975,— 135 с.

Степовик Д. В. Образ Києва в українській графіці XVII—XVIII століть.— Образотв. мистецтво, 1980, № 4, с. 19—21.

Степовик Д. В. Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки.— Нар. творчість та етнографія, 1980, № 4. с. 52—60.

Странствования Василья Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 год : В 4-х ч.— Спб.: Изд. Правосл. Палест. об-ва, 1885,- Ч. 1. 428 с. ; 1886,— Ч. 2. 380 с; 1887.— Ч. 3. 428 с; 1887.— Ч. 4. 326 с.

Тарабарин И. М. Библия Пискатора в истории русекой письменности и искусетва.— В кн.: Известня 15-го археологического сьезда в Новгороде. М., 1911.

Типология и периодизация культури Возрождения.— М. : Наука, 1978.— 280 с.

Титов Ф. І. Матеріали для історії книжкової справи на Вкраїні в XVI—XVIII віках: Всезбірка передмов до українських стародруків.— К. : 1924 (Друк. Укр. Академії наук).— 546 с.

Титов Ф. И. Очерки по истории русекого книгописания и книгопечатания : Русское книгописание XI—XVIII веков. (С 74 рис).— К- : [1912] (Типо-литография С. В. Кульженко).— 48 с.

Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лаври: Исторический очерк. 1606—1616—1916. — К. : 1916 (Тип. Киево-Печ. Лавры).—Т. 1. 496 с

Титов Ф. И. Приложения к переводу тому иселедования «Типография Киево-Печерской Лаври: Историч. очерк. 1606—1616—172!.»— К. : 1918 (Тип. Киево-Печ. Лаври).— 546 с.

Українська книга XVI—XVII—XVIII століть.— К. : Держ. вид-во України, 1926.— Т. 1. 435 с

Українські письменники: Біо-бібліографічний словник: Давня українська література. XI—XVIII ст./Уклав Л. Є. Махновець.— К.: Держлітвидав УРСР, 1960.—Т. 1. 979 с.

Успенский Ф. И. История Византийской империи.— М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 1948.— Т. 3. 860 с.

Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство : Статьи и очерки.— М. : Искусство, 1975.— 739 с.

Фейерверки и иллюминации в графине XVIII века : Каталог виставки в Гос. Русск. муз. в Л-яе/ Преаисл. М. А. Алексеевой.— Л. : Сов. художник, 1978.- 96 с.

Фонд гравюр как источник изучения архигектурн русских городов : Сб. трудов Гос. публ. б-ки им. Салтыкова-Щедрина.— Л. : Сов. художник, 1978.— 167 с.

Фоменко В. М. Григорій Левицький і українська гравюра.— К. : Наук, думка, 1976.— 112 с.

Церковь в истории России. IX век — 1917 г.: Критич. очерки. — М.: Наука, 1967. — 336 с.

ЧепенеК., Петраускене И. Издание типографии Вильнюсской академии. 1576—1803. Библиография.— Вильнюс: Центр, науч. б-ка АН Лит. ССР, 1979.—541 с. (лит. мовою).

400-лецце беларускага друку. 1525—1925.— Мінск, 1926.

450 год беларускага кнігадрукавання.— Мінск: Навука і тэхніка, 1968.— 434 с.

400 лет русского книгопечатания. 1564—1964 : В 2-х т.— М. : Наука. 1964.— Т. 1. 663 с; Т. 2. 583 с.

Шевченко Ф. П. Політичні та економічні зв'язки України 9 Росією в середині XVII ст. — К. : Вид-во АН УРСР. 1959,- 500 с.

Шевченко Ф. П. Роль Києва в міжслов'янських зв'язках у XVII—XVIII ст.— К. : Вид-во АН УРСР, 1963.— 44 с.

Щербаківський Д. Оправа книжок у київських золотарів XVII—XVII! століть.— К. : 1926 (Київдрук).— 52 с.

Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві.— В кн.: Збірник секції мистецтва.— К. : 1921 (Друк. Укр. Академії наук).—Т. 1.

Ювілейний збірник на пошану академіка Д. Й. Багалія.— К. : 1927 (Друк. Укр. Академії наук).

Яремич С. Византийские сюжети венецианских изданий XVI века.— Искусство и печатное аело, 1910, № 11.

Яцимирский А. И. Из области старинной символики в русской иконографии.— Старне годы, 1907, № 11.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Павла під варту. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.

47 *ТП (Тимофій Петрович).* Зустріч апостола Павла з наверненими в християнство. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.

49 *ТТ.* Притча про блудного сина. «Тріодь пісна». Київ. 1627. Гравюра на дереві.

50 *Невідомий гравер.* Чудесний суддя судим. «Тріодь квітна». Київ. 1631. Гравюра на дереві.

51 *Невідомий гравер.* Притча про підступних орендаторів. «Євангеліє учительне». Київ. 1637. Гравюра на дереві.

52 *Невідомий гравер.* Притча про багатія і смерть. «Євангеліє учительне». Київ. 1637. Гравюра на дереві.

55 *Гравер кола П. Беринди.* Вигнання крамарів з храму. Євангеліє. Львів. 1626. Гравюра на дереві.

56 *П. Беринда.* Євангеліст Марко. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.

58 *Ілля.* Обряд поховання. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.

59 *Ілля.* Кінцівка. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.

61 *Ілля.* Ісус Навін вішає переможених царів. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки. Гравюра на дереві.

62 *Ілля.* Принесення виноградної лози з рідної землі. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки. Гравюра на дереві.

64 *КР.* Проскурники Спиридон і Никодим гасять пожежу. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.

67 *АК (Афанасій Клирик).* Титул «Огородка» Антонія Радивиловського. Київ. 1676. Гравюра на дереві.

68 *О. Тарасевич.* Березень. Початок весни. «Розаріум». Вільно. 1677. Гравюра на металі.

69 О. *Тарасевич.* Травень. Соколине полювання. «Розаріум». Вільно. 1677. Гравюра на металі

71 *О. Тарасевич.* Червень. Промивання вовни. «Розаріум». Вільно. 1677. Гравюра на металі.

72 *О. Тарасевич.* Портрет Миколи Слупського. Вільно. 1677. Офорт.

73 *О. Тарасевич.* Титул панегірика на честь Варлаама Ясинського. Київ. 1690. Гравюра на металі.

74 *О. Тарасевич.* Титул панегірика на честь Варлаама Ясинського. Київ. 1691. Гравюра на металі.

75 *Л. Крщонович.* Титул панегірика на честь Бонавентури Мадалинського. Вільно. 1674. Гравюра на металі.

76 */. Щирський.* Титул панегірика на честь Івана Огінського. Вільно. 1680. Гравюра на металі.

79 */. Щирський.* Титул посібника з риторики. Чернігів. 1698. Гравюра на металі.

81 */. Щирський.* Ілюстрація до посібника з риторики. Чернігів. 1698. Гравюра на металі.

83 *Л. Тарасевич.* Фронтиспіс «Печерського патерика». Київ. 1702. Гравюра на металі.

83 *Л. Тарасевич.* Єремія Прозорливий. «Печерський патерик». Київ. 1702. Гравюра на металі.

84 *М. Карновський.* Титул «Арифметики». Москва. 1703. Гравюра на металі.

85 *М. Карновський.* Компас. «Арифметика». Москва. 1703. Гравюра на металі.

86 *Н. Зубрицький.* Честь сану. «Ифіка ієрополітика». Київ. 1712. Гравюра на металі.

88 */. Стрільбицький.* Знайдення нетлінного хреста. «Царський путь хреста Господнього». Чернігів. 1709. Гравюра на металі.

89 *Георгій.* Євангеліст Марко. Новий завіт. Київ. 1727. Гравюра на металі.

91 *А. Козачківський.* Зняття з хреста. Київ. 1726. Офорт.

92 *А. Козачківський.* Цар Давид. Тлумачний псалтир. Київ. 1727. Гравюра на металі.

94 *Г. Маляренко.* Рибалки. (Дивовижний вилов риби). Київ. 1753. Папір, туш, пензель.

95 */. Попович (?).* Жнива. (За мотивом одноіменної гравюри Пітера Брейгеля Мужицького). Київ. 1752. Папір, туш, пензель.

96 *Я- Кончаківський.* Св. Василій. Служебник. Київ. 1791. Гравюра на металі.

103 *Невідомий мініатюрист.* Євхаристія. Київський псалтир. 1397. Пергамент, водяні фарби, пензель.

105 *Невідомий мініатюрист.* Роги грішних зломаю. Київський псалтир. 1397. Пергамент, водяні фарби, пензель.

107 *Невідомий маляр народної школи.* Адам і Єва. Село Подобовець на Закарпатті. **XVIII** ст. Дошка, левкас, яєчна темпера.

108 *Невідомий гравер*. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Москва. 1564. Гравюра на дереві. Деталь, побільшення.

109 *ЛП* і №5. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Львів. 1574. Гравюра на дереві. Деталь, побільшення.

110 *Невідомий гравер*. Преображення. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.

111 *Гравер кола П. Беринди*. Вечеря у Симона прокаженого. Євангелія. Львів. 1636. Гравюра на дереві.

112 *Гравер кола П. Беринди*. В'їзд до Єрусалима. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.

113 *О. Тарасевич*. Меса. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.

115 *О. Тарасевич*. Меса. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.

117 *О. Тарасевич*. Меса. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.

118 *О. Тарасевич*. Св. Софія. «Три венца». Київ. 1688. Гравюра на металі.

120 *Невідомий рисувальник*. Рисунок жіночих голів. Київ. 1748. Папір, туш, пензель.

121 *Й. Сербин*. Рисунок типів голови. Київ. 1749. Папір, туш, перо, пензель.

122 *Д. Красовський*. Рисунок рук та ніг. Київ. 1750. Папір, туш, перо, пензель.

125 *О. Іркліївський*. Чернець. (Портрет Петра Могили?). Київ. 1749. Папір, туш, перо, пензель.

126 *Ф. Бальцеровський*. Жіноча постать. Рисунок складок. Київ. 1752. Папір, туш, перо, пензель.

127 *Я- Рачковський*. Апостол Андрій. Передача світлотіні. Київ. 1751. Папір, туш, пензель,

128 *П. Вистрихань*. Архангел Михайло. Штрихований начерк ікони. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, перо.

129 *Невідомий рисувальник*. Напад єретиків на ковчег праведників. Сатиричний рисунок. Київ. 1760-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.

130 *Ф. Уманський (?)*. Натурщик. Рисунок м'язів спини. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш^ пензель.

131 *Ф. Уманський*. Натурщиці. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.

132 *А. Галик*. Начерк іконного образу. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, перо, пензель.

134 *С. Галик*. Музикуючий кіт. Гумористичний рисунок. Київ. 1756. Папір, туш, перо, пензель.

135 *Д. Красовський*. Залицяння. Київ. 1752. Папір, туш, пензель.

136 *В. Григорович-Барський*. Печера Іоанна Предтечі поблизу Горньої. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

137 *В. Григорович-Барський*. Гробниці Авесалома і Захарії. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

138 *В. Григорович-Барський*. Платан на острові Косі. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

139 *В. Григорович-Барський*. Каїр. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

140 *Невідомий рисувальник*. Св. Микола. Ескіз ікони. 1750-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.

141 *Невідомий живописець*. Св. Микола. Ікона народної школи. 1760-ті роки. Дошка, левкас, яєчна темпера.

142 *Невідомий київський мініатюрист*. Бані храму і птахи. «Ізборник Святослава». Київ. 1073. Пергамент, водяні фарби, пензель, Деталь.

144 *Невідомий гравер*. Покрова. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.

145 *Невідомий мініатюрист*. Вознесіння. Київський псалтир. 1397. Пергамент, водяні фабри, пензель.

146 *Федір*. Успіння. Євангеліє. Київ. 1697. Гравюра на дереві.

148 Схеми пірамідальної та конусної композицій.

149 Схеми колової й діагональної композицій.

150 *О. Тарасевич*. Схема геоцентричної будови Всесвіту (теза диспуту у Віденській академії). Вільно. 1683. Гравюра на металі.

152 *Ілля*. Успенський собор у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.

154 *КВ*. Притча про багатія і вбогого Лазаря. «Євангеліє учительне» Київ. 1637. Гравюра на дереві.

155 *Невідомий гравер*. Ісус перед Каяфою. «Тріодь квітна». Київ. 1631. Гравюра на дереві.

157 *Федір*. Випадок із Савлом. «Апостол». Київ. 1695. Гравюра на дереві.

158 *Невідомий гравер.* VII Вселенський собор. «Тріодь пісна». Київ. 1627. Гравюра на дереві.

159 *Л. Тарасевич.* Заснування Успенської церкви у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1702. Гравюра на металі.

161 *Федір.* Побивання св. Стефана камінням. «Апостол». Київ. 1695. Гравюра на дереві.

162 *Л. Тарасевич.* Мучеництво св. Катерини Александрійської. 1680-ті роки. Гравюра на металі.

163 Пташки на гілках. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.

163 Олень. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.

163 Слон. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.

166 *В. Григорович-Барський.* Трапезна Лаври святого Афанасія на Афоні. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

167 *В. Григорович-Барський.* Водограй в Іверському монастирі на Афоні. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

169 *В. Григорович-Барський.* Мечеть Омейядів у Дамаску. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

170 *В. Григорович-Барський.* Притулок для мандрівників у Дамаску. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.

172 *О. Тарасевич.* Ян Собеський. Вільно. 1680. Гравюра на металі.

175 *ТТ.* Висвячення Іоанна Златоуста на пресвітера в Антіохії. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.

176 *О. Тарасевич.* Євангеліст Матвій. 1693. Гравюра на металі.

178 *Невідомий рисувальник.* Ландшафтний пейзаж. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

179 *Пантелеймон.* Ісмаїл та Агар. Київ. 1749. Папір, туш, пензель.

180 *ТП (Тимофій Петрович).* Хрещення ефіопа. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.

183 *Невідомий гравер.* План-краєвид Києво-Печерського монастиря. «Тератургіма». Київ. 1628. Гравюра на дереві.

185 *ЛМ (Леонтій Монах).* Чистота аки девица. Київ. 1627. Гравюра на дереві.

187 *Невідомий гравер.* Гріхопадіння Адама і Єви. «Тріодь пісна». Київ. 1627. Гравюра на дереві.

189 *Федір.* Зцілення Євтиха. «Апостол». Київ. 1695. Гравюра, на дереві.

191 *Невідомий рисувальник.* Притча про багатія і вбогого Лазаря. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

192 *Г. Тесленко.* Свята родина. Київ. 1750. Папір, туш, пензель.

193 *Ф. Бальцеровський.* Поклоніння пастухів. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

194 *А. Галик (?)* Апостол Андрій. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

194 *А. Галик* (?). Замислений чоловік. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

201 *Невідомий гравер.* Петро Конашевич-Сагайдачний. «Вірші» Київ. 1622. Гравюра на дереві.

203 *Ф. Бальцеровський.* Апостол Яків. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

204 *Живописець кола Ф. Сеньковича.* Ісус Христос. Львів. Початок XVII ст. Дошка, левкас, яєчна темпера. Деталь.

205 *Живописець кола Ф. Сеньковича.* Богородиця Марія. Львів. Початок XVII ст. Дошка, левкас, яєчна темпера. Деталь.

207 *Невідомий гравер.* Св. Борис. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дерезі.

207 *Невідомий гравер.* Св. Гліб. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.

208 *Невідомий гравер.* Св. пророк Єлисей. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.

209 *Ілля.* Преподобний Алімпій іконописець. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.

210 */. Щирський.* Іоанн Златоуст. Вільно. 1682. Гравюра на металі.

213 *Я. Кончаківський.* Іоанн Златоуст. Служеб. ник. Київ. 1791. Гравюра на металі.

214 *Ф. Бальцеровський.* Іоанн Предтеча. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель, перо.

216 *Бонаціна.* Юрій Хмельницький. «Історія Леопольдо Цезаре». Рим. 1670. Гравюра на металі.

217 *О. Ірклїівський.* Начерк портрета Юрія Хмельницького. Київ. 1749. Папір, туш, пензель.

278 *Г. Ктиторенко.* Натюрморт. Київ. 1750-ті роки. Папір, кольорові водяні фарби, пензель.

279 Ріг достатку. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.

280 *Невідомий гравер.* Заставка-натюрморт. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.

281 *С. Галик.* Орел. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, перо, пензель.

282 *С. Галик.* Лебеді. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, пензель.

283 *Невідомий рисувальник.* Удод. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.

284 *Невідомий рисувальник.* Коні. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пезель.

285 *Г. Маляренко.* Гусари. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.

287 */. Щирський.* Фенікс на горі. «Відроджений фенікс». Чернігів. 1684. Гравюра на металі.

289 */. Щирський.* Композиція типу панегірика. «Благодать та істина». Чернігів. 1683. Гравюра на металі.

293 */. Щирський.* Теза на честь Прокопа Калачинського. Київ. 1690-ті роки. Гравюра на металі.

295 */. Мигура.* Архітектурні пам'ятки Києва. 1706. Гравюра на металі. Деталь тези.

297 *Невідомий гравер.* Герб і генеалогічний виноградний куш родини Святополків-Четвертинських. «Тератургіма» Київ. 1638. Гравюра на дереві.

298 *Невідомий гравер.* Герб Гедеона Балабана. Служебник. Стрятин. 1604. Гравюра на дереві.

299 *Невідомий гравер.* Герб запорізького війська. «Вірші» К. Саковича. Київ. 1622. Гравюра на дереві.

300 *Н. Зубрицький.* Герб Івана Скоропадського. «Ифіка ієрополітика». Київ. 1712. Гравюра на металі.

301 *Ілля.* Герб Петра Могили. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.

На контртитулі : *І. Щирський.* Геро Голіциних з книги «Ilias oratoria». Чернігів. 1698. Мідьорит.

ЗМІСТ

Д. В. СТЕПОВИК

УКРАЇНСЬКА ГРАФІКА XVI-XVIII СТОЛІТЬ

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР

ИНСТИТУ! ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ФОЛЬКЛОРА И ЗТНОГРАЛИИ им. М. Ф. РЫЛЬСКОГО

Дмитрий Власович Степовик

УКРАИНСКАЯ ГРАФИКА XVI—XVIII ВВ.

ЗВОЛЮЦИЯ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ

(На украинским языке)

Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства. фольклору га етнографії ім. М. Т. Рильського

Редактор *Н. М. Рожкова*
Оформлення художника *В. В. Красія*
Художній редактор */. М. Косарєва*
Технічний редактор *М. А. Притикіна*
Коректори *Ю. І. Бойко, В. М. Семенюк*

Інформ. бланк № 4398

Здано до набору 22.04.81. Підп. до друку 26.03.82. БФ 00174. Формат 70X90/.6. Папір крейд. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 24,78. Ум. фарбо-відб. 25,51. Обл.-вид. арк. 25,68. Тираж 4000 пр. Зам, 1—557. Ціна 4 крб. 10 коп.

Видавництво «Наукова думка», 252601, Київ, МСП, Рєпіна, 3.

Головне підприємство республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига», 252057, Київ-57, Довженка, 3.